

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
NÍVEL MESTRADO**

LUZ ADRIANA SÁNCHEZ SEGURA

O SERTÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Florianópolis

2010

LUZ ADRIANA SÁNCHEZ SEGURA

O SERTÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

**Dissertação apresentada como requisito final
para a obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina.**

Orientador: Prof. Dr. JOÃO HERNESTO WEBER

Florianópolis

2010

A Byron, meu coração.

AGRADECIMENTOS

À minha família – minha mãe Luz Marina, meu pai Juan e minha irmã Carolina – por sua compreensão, seu amor e sua força.

Ao professor João Hernesto Weber, meu orientador, por seu apóio constante.

Aos professores Tânia Regina Oliveira Ramos e Stélio Furlan, integrantes da Banca de Qualificação da primeira versão deste trabalho, por suas contribuições.

Ao professor Alckmar Luiz dos Santos, por sua cálida acolhida e seu apóio incondicional durante a primeira fase desta pesquisa.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela bolsa que me concedeu durante o último período do mestrado.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura e, especialmente a Elba, pelo apóio e diligência demonstrados desde os primeiros contatos feitos ainda da Colômbia assim como ao longo de todo o mestrado.

A todas as pessoas que me acompanharam em Florianópolis durante este processo, especialmente aos meus amigos Juanito, Fernando, Jiana, Alejo, Fer, Juan Carlos, América, Carlos, Nadia, Marcela, Charlie e Vladimir.

Àqueles amigos e parentes que de longe apoiaram o desenvolvimento deste trabalho, especialmente à minha querida amiga Catalina.

A Sujinha, Isca e Iago, que sem saber alegraram minha vida com sua companhia e suas brincadeiras.

RESUMO

A presente dissertação ocupa-se do *sertão* enquanto categoria espacial em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Compreende uma fase inicial de revisão de algumas leituras críticas do espaço no romance; uma segunda fase de aproximação da imagem do sertão que o narrador projeta no relato e que se constitui no ato da lembrança e no ato narrativo; e, uma terceira fase, de análise do *sertão do romance*, fundamentada na passagem do relato oral de Riobaldo para a escrita e concentrada na sua existência particular – inscrita de maneira exclusiva no âmbito da ficção e na sua materialidade, isto é: na palavra escrita.

Resumen

La presente disertación se ocupa del *sertón* como categoría espacial en *Grande Sertão: Veredas* (1956). Comprende una fase inicial de revisión de algunas lecturas críticas del espacio en la novela; una segunda fase de aproximación a la imagen del *sertón* que el narrador proyecta en el relato y que se constituye en la rememoración y en el acto narrativo; y, una tercera fase, de análisis del *sertón de la novela*, fundamentada en el pasaje del relato oral de Riobaldo a la escritura y concentrada en su existencia particular – inscrita de manera exclusiva en el ámbito de la ficción y en su materialidad, es decir: en la palabra escrita.

Abstract

The present work thinks about the *sertão* (backwoods) as a spatial category in *Grande Sertão: Veredas*. It comprehends an initial phase of revision of some critical readings of space in the novel; a second phase of approximation of the image of the *sertão* that the narrator projects in the story and which constituted itself in the act of the memory and in the narrative act; and, a third phase, of analysis of the *sertão* of the novel, based on the passage of the oral report of Riobaldo to the writing and concentrated on his particular existence – inscribed exclusively in the context of fiction and in its materiality, that is, in the written word.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
LEITURAS CRÍTICAS DO SERTÃO EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	16
1.1 Toponímia e geografia em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	18
1.2 <i>Grande Sertão: Brasil</i>	21
1.3 Passado e presente: a transformação histórica do sertão.....	30
1.4 As camadas mítico-universal e histórico-alegórica no sertão de <i>Grande Sertão: Veredas</i> : “duas caras de uma mesma moeda”.....	33
1.5 Princípio geral de reversibilidade: “O Sertão—enquanto-Mundo”.....	40
1.6 Princípio de hibridação.....	44
1.7 Do sertão da fábula ao sertão da ficção.....	47
CAPÍTULO II	
O SERTÃO DE RIOBALDO.....	50
2.1 Eu, Riobaldo.....	51
2.2 “O diabo não existe, não há”.....	55
2.3 “Um grande sertão!”.....	60
2.4 A memória.....	64
2.5 Riobaldo narrador.....	69
2.6 “O senhor é de fora”.....	74
2.7 O sertão de Riobaldo.....	76
CAPÍTULO III	
GRANDE SERTÃO. TRAVESSIA.....	78
3.1 Traços.....	79
3.2 O artifício do outro.....	81
3.3 Em busca da presença.....	84

3.4 Ausências...	87
3.5 Grande sertão: travessia.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	99

INTRODUÇÃO

A presente dissertação ocupa-se com o *sertão* enquanto categoria espacial em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Esta proposta ergue-se sobre a convicção do caráter inesgotável do romance e da consequente consideração das limitações – reconhecíveis e contingentemente transcendíveis – próprias do ato de ler e interpretar.

A carga semântica que um termo ganha ao longo do tempo parece, em algumas ocasiões, limitar as suas possibilidades de adquirir novos sentidos. Pensemos, por exemplo, na palavra “sertão” no contexto específico da leitura crítica de *Grande Sertão: Veredas*. Observe-se que se trata de um termo da língua portuguesa que faz referência, segundo o dicionário Houaiss, a regiões, terras e povoações afastadas das zonas litorâneas, e que no Brasil designa “Toda região pouco povoada do interior do país, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos” (Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2001).

Essa designação regional do sertão tem se nutrido de, ou, digamos, adquirido um caráter singular, dadas as particulares características geográficas e socioeconômicas que ele possui, e que têm sido matéria de destaque no âmbito cultural. Lembre-se a propósito que, durante o século XIX, foram muitos os letrados que acharam nele – na sua natureza exótica e na sua ordem alheia à da cidade; no tipo de práticas produtivas nele desenvolvidas e nos usos e costumes dos seus habitantes – um elemento diferenciador que podia contribuir na construção de uma identidade nacional e que devia ser “resgatado”, levando em consideração o acelerado processo de expansão do sistema de vida urbano no país (Cf. Pereira, Lúcia Miguel, 1957; Rama, Angel, 1984).

A importância desse reconhecimento no âmbito urbano não pode ser desconsiderada ao falar do valor regional do termo, levando em conta o papel legitimador que desempenhou a escrita no processo de independência e formação das nações latino-americanas. A essa função deve-se o interesse constante dos estudos da cultura brasileira pelo resgate das tradições do seu interior, assim como a valoração dos diferentes produtos culturais que ainda hoje surgem nele ou ao redor dele, em virtude do caráter “primitivo” e “exótico” da região e seus habitantes.

Levando isso em conta, pensemos em como esse valor regional de que falamos é acrescentado às leituras críticas de *Grande Sertão: Veredas*, nas quais é frequente a identificação do sertão do romance com o sertão brasileiro e do seu protagonista com o habitante típico dessa região. É preciso dizer a propósito que, embora essa identificação aconteça e seja ainda necessária, não cabe afirmar a impossibilidade de a palavra “sertão” singularizar-se – adquirir um sentido singular – no romance ou em outro texto legível fora de uma chave regional (acaso é o mesmo o sertão de *Vidas secas* que o de *Os Sertões*?), assim como também não cabe dizer que essa identificação seja alheia aos horizontes de leitura do texto, nem que seja obrigatória para sua interpretação.

O fato de que um leitor que desconheça a convenção regional possa ler o romance e não precise comprovar o mundo criado nas palavras com um referente real indica que o texto não precisa do conhecimento do sertão nordestino para ser lido. Se o romance tem uma configuração ficcional que o faz ultrapassar as fronteiras da representação, o livro abre horizontes de interpretação, dá validade a leituras com enfoques diversos, para além das abordagens que identificam o sertão do romance com o sertão brasileiro, por exemplo, fazendo com que o leitor se circunscreva à sua economia verbal: às palavras que lê, ao livro que tem nas mãos.

Observe-se que, embora se afirme que o romance não precisa da corroboração de um referente geográfico real para ser lido, não é possível julgar as abordagens que relacionam o sertão da ficção com o real, porque o texto estabelece uma relação com a convenção regional em termos de oscilação entre o que é e o que parece ser. Pensemos somente na quantidade de nomes de rios e locais consignados no romance, muitos deles verificáveis sobre o mapa da região nordestina, dos quais, segundo Antonio Candido, “Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas” (1991, pp. 296-297). A mesma vacilação entre o que é e o que parece ser pode ser reconhecida na sensação que temos de estar ouvindo a voz direta de Riobaldo e não lendo um registro escrito: quem, entre aqueles que leram o romance, não se sentiu o ouvinte do velho jagunço, e não identificou o seu cansaço ou sua admiração com os do “doutor”? Além disso, por que, embora desde muito cedo tenham sido publicados estudos em que são reconhecidas as particularidades da linguagem do narrador (Cf. CAVALCANTI PROENÇA, 1957), especialmente sobre a novidade de muitas palavras que parecem provir de várias línguas,

ainda em alguns âmbitos se ressalta a semelhança da fala de Riobaldo com a dos habitantes do sertão quase em termos de registro¹?

Essa relação oscilante que se estabelece com a convenção – que não se restringe ao regional senão que se estende a aspectos diversos como a tradição literária de ocidente, por exemplo – faz que o romance possa ser interpretado desde qualquer um dos pontos sucessivos que permitem estabelecer uma relação entre o que é e o que parece ser, entre a realidade e a ficção. Assim, propomos uma leitura do sertão no romance como um espaço real, não pelo seu vínculo com um referente geográfico específico, mas pelo tangível das palavras de que é feito: um sertão que existe e se estende na travessia que é o texto.

Partiremos, em nosso estudo, da revisão da série de sentidos que, geralmente, a crítica tem associado ao termo “sertão” na narrativa, procurando identificar como, enquanto espaço, o termo tem sido interpretado. Além disso, pretende-se considerar a maneira pela qual, a partir dessas abordagens, o livro tem sido encaixado na tradição da literatura brasileira. Essa revisão é fundamental para o desenvolvimento do nosso objetivo, já que contribui ao aperfeiçoamento do conceito que orienta nossa leitura e nos defronta com a pergunta pelo que pode ser pensado como espaço no romance. O trabalho de Eduardo Coutinho, segundo o qual o sertão em *Grande Sertão: Veredas* “revela-se dentro de uma dinâmica tríplice”, representa uma grande ferramenta metodológica nesta revisão.

Coutinho identifica nessa dinâmica tríplice do sertão um espaço geográfico, um existencial e outro que denomina da “construção lingüística” (2002, p.63). O primeiro é o local onde acontecem as aventuras de jagunçagem de Riobaldo, do qual, segundo o crítico, “Não há dúvida de que se trata de uma área reconhecível, como pode verificar-se pela quantidade de referências geográficas precisas.” (p. 62). O segundo, o existencial, é o espaço em que Riobaldo “efetua sua busca do sentido da vida”, que representa a experiência subjetiva do jagunço no espaço geográfico e que por estar impregnado da sua emotividade, pode ser definido como um espaço simbólico. E, o último, aquele da construção lingüística, que é o

¹ A consideração do caráter documentário da fala de Riobaldo e de outras personagens foi uma constante em várias das matérias que foram transmitidas em diversos espaços televisivos, no marco da comemoração do centenário do nascimento de Guimarães Rosa. Por exemplo, o documentário *João Guimarães Rosa: O mágico do reino das palavras - Mestres da literatura*, produzido pela TV Escola em 2001 e disponível em: <http://doclecticos.blogspot.com/2009/04/joao-guimaraes-rosa-el-mago-del-reino.html>.

espaço que surge no ato narrativo. É importante assinalar, a propósito, que a identificação dessas dimensões não implica a delimitação ou demarcação de zonas precisas, vale dizer, não significa falar do sertão como uma dimensão exclusivamente geográfica, ou subjetiva, ou linguística, pois a tríplice articulação se fundamenta em uma noção de movimento, de articulação, e não de simples contiguidade.

Note-se que o que se procura ao fazer a revisão das abordagens do espaço à luz da proposta de Coutinho é, mais do que categorizá-las ou encaixá-las em uma ou outra das dimensões, considerar o modo em que se vinculam ou se afastam dessa noção de dinâmica tríplice e da identificação dessas três dimensões, para assim nos aproximar das concepções teóricas que estão por trás delas. Procuramos ver como ditas abordagens fazem uma leitura do sertão como o espaço do romance; e se centram as suas reflexões sobre ele como o espaço do protagonista, por exemplo, que, em nossa perspectiva, é aspecto nodal da sua compreensão.

Se partirmos da hipótese de que o sertão é um espaço que existe e se estende na travessia que é o texto, temos que diferenciar esse espaço do percebido pelo protagonista, visto que o evento comunicativo que tem lugar no romance não é a narração direta de Riobaldo, mas a transcrição da conversa que ele mantém com alguém. Para melhor compreender o que diferencia um espaço do outro, será preciso nos aprofundarmos no sertão de Riobaldo, reconstruindo sua situação narrativa. Para tanto, será necessário começar por considerar: quem é ele? o que conta? como o faz? o que motiva seu relato? e o que o caracteriza ao seu ouvinte. Essas quatro perguntas serão apenas o início de uma longa cadeia de questões que nos ajudará a refazer a imagem e a reconhecer as estratégias do Riobaldo narrador, assim como a descobrir as pegadas do evento comunicativo que acontece no romance.

Lembremos que Riobaldo é um homem velho do interior, jagunço aposentado, que conta para um ouvinte, provindo da cidade, sua vida na jagunçagem, desde o que antecedeu sua entrada no bando, referindo episódios como o encontro que ainda criança teve com Diadorim, até o desenlace trágico da vingança da morte de Joca Ramiro e sua renúncia à vida de jagunço. Além disso, convém não esquecer que Riobaldo não narra quaisquer fatos, mas os acontecimentos mais marcantes da sua vida, com o propósito de procurar uma resposta à sua constante dúvida pela existência do diabo e pela venda da sua alma. Se considerarmos que o relato tem lugar perante a presença de um ouvinte que motiva a rememoração e determina a

configuração e a apresentação do universo da personagem, temos que perguntar-nos também pelos termos em que podemos falar especificamente desse sertão como um espaço delimitado.

É preciso ter em conta que falar do “sertão de Riobaldo” implica o reconhecimento da natureza ficcional da personagem, o que nos leva, em consequência, a indagar sobre a isenção tanto dele como do que narra ser corroborável fora do romance. Nessa perspectiva, o “sertão de Riobaldo” pode ser definido como sua criação, enquanto imagem que surge da lembrança desse espaço experimentado no seu passado de jagunço, impregnado de emoções e mediado pela ideia que do sertão circula no seu universo cultural, que se corporiza no seu relato do mesmo modo que ele próprio, como personagem, criatura feita de palavras, também se corporifica.

A nossa tarefa compreende, portanto, a consideração de fatores que parecem determinar o surgimento da imagem do sertão no relato de Riobaldo, partindo das características mais evidentes, como o caráter oral e a narração em primeira pessoa de vivências longínquas, que são convocadas pela memória, perante a presença de um ouvinte. Obrigatoriamente, concentramos a nossa atenção na imagem que tem Riobaldo de si mesmo, como intérprete de suas lembranças e como narrador da sua própria história, dado que nela estão implícitos os termos em que podemos falar do “seu” sertão. Pense-se somente no que, a esse respeito, pode significar a constante desconfiança que a personagem manifesta perante a fidelidade do que narra, pela mobilidade da memória² ou o reconhecimento do uso de determinadas estratégias narrativas³.

Note-se, além disso, que sob essa desconfiança e esse reconhecimento se descobre a consciência que tem Riobaldo do caráter subjetivo da sua percepção, da sua perspectiva, ou, digamos em outras palavras, da relatividade da sua experiência⁴ e, portanto, da realidade e verdade das imagens que lembra e materializa no seu relato. Veja-se, a propósito, o que

² “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu disminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora acho que nem não. (GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 11.ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 1976. p. 200)

“Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedra, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; portanto é que refiro tudo nestas fantasias.” (p.219)

³ “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em contados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho.” (p. 232)

“Sobre assim, aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que o senhor retardei: devido a que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez.” (p. 315)

⁴ “Para mim, um palmo, àquela hora, podia medir três braças” (p.375)

assinala quando lembra a passagem do Guararavacã do Guaicuí, em que descobre seu amor por Diadorim:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? (p. 221)

Observe-se que se trata de um pensamento do personagem, de uma imagem de Diadorim como um fantasma, que, na lembrança, o corpo de Riobaldo pode até abraçar, e não de Diadorim de corpo presente. Partindo da consciência dessa perspectiva, podemos ler o sertão de Riobaldo como um espaço que se singulariza: um espaço percebido, carregado de emoções que, na rememoração e no relato, pode – como a imagem de Diadorim – ser abraçado, vivido, sendo um pensamento: um sertão “dentro da gente” (p. 235), “sem lugar” (p. 268).

Para ler desse modo o sertão de Riobaldo, achamos pertinente voltar à proposta de Eduardo Coutinho, já que esse espaço parece revelar-se em uma dinâmica tríplice, que compreende uma dimensão geográfica, uma simbólica e uma linguística. À *geográfica* pode-se associar o espaço da experiência sensível do sertão, como o sertão que Riobaldo vê:

Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o aniz enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. (p. 24)

Fareja:

Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a nheica e a escova, amarelinhas... (p. 23)

E sente com a pele:

De modo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo aquele mato, fui, sei lá – e me despenquei mundo abaixo, rolava para o oco de um grotão fechado de moitas, sempre me agarrava – rolava mesmo assim: depois – depois, quando olhei minhas mãos, tudo nelas que não era tirado sangue, era um amasso verde; nos dedos, de folhas vivas que puxei e masgalhei. (p. 19)

De outra parte, a *dimensão simbólica* compreende a resignificação dessa experiência perceptiva do espaço mediante a associação das diferentes relações que Riobaldo estabelece nele e com ele. Poderíamos dizer, em outras palavras, que se trata de um espaço produzido pela conexão das pegadas que seu passo pelo sertão vai deixando nele. Pensemos, por exemplo, no caso do Rio São Francisco, do qual Riobaldo afirma: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (p. 235), e cujo valor está associado a Diadorim. Lembre-se que na passagem do primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, ele assinala que foi ao atravessar o São Francisco, ao sentir-se apavorado pela grandeza do rio e compelido por Diadorim a ter coragem, que viu o rio: “Ai o bambalango das águas, a avanção enorme roda-a-rodas – o que até hoje, minha vida, avistei de maior, foi aquele rio.” (p. 83). E que, no regresso, após passá-lo com sucesso e ver como Diadorim tinha enfrentado o mulato a faca, “não tinha medo mais [...] não sentia nada. Só uma transformação pesável” (p. 86).

A terceira dimensão, a *linguística*, é entendida como o espaço da narração de Riobaldo, no qual a imagem do “seu sertão” se configura em uma rede de palavras, para ser exposta perante um ouvinte específico. Poderíamos dizer que se trata do espaço da travessia de Riobaldo pelo sertão das suas lembranças, em que não se enfrenta a guerra senão a necessidade de rememorar e contar “repetindo miudamente, vivendo o que [lhe] faltava” (p. 401).

É preciso observar que essas três dimensões aparecem todo o tempo articuladas entre si no relato de Riobaldo, e que, portanto, não podem ser entendidas fora do movimento que as abrange, e, além disso, que, se identificamos aspectos característicos de cada uma delas, o fazemos com o propósito de nos aproximar à dinâmica que dá vida a esse sertão e não com o

de estabelecer os seus limites, assinalando, por exemplo, em quais linhas se pode reconhecer um espaço geográfico ou, em quais outras, um espaço simbólico.

A leitura do sertão “de Riobaldo” compreende um passo fundamental na interpretação do sertão “do romance”, porquanto nos arroja perante a presença do outro, que ouve com uma caderneta na mão, “nascido na cidade”, “instruído e inteligente” (p. 308), a quem Riobaldo parece outorgar a tarefa de registrar por escrito seu relato: “O senhor veja, o senhor escreva” (p. 220); “O senhor escreva no caderno: sete páginas” (p. 378); “o senhor aí escreva: vinte páginas” (p. 413); “o senhor enche uma caderneta...” (p. 451). Vemos, assim, como a presença desse ouvinte não só representa a possibilidade de Riobaldo ser escutado, mas a de sua história ser registrada; poderíamos dizer, a possibilidade de ela adquirir uma nova materialidade: a da palavra escrita. E, em consequência, adquirir também um caráter legível, reiterável, que a separa tanto de quem a narra como de quem a ouve e transcreve.

Se considerarmos a transcrição da história de Riobaldo como artifício da ficção, isto é, como um acontecimento de linguagem que abrange o relato do ex-jagunço, podemos então falar de um sertão “do romance”, que não é o mesmo “de Riobaldo”. Um sertão feito de palavras, que podemos ler, tocar e até levar no bolso; um sertão que se dilata no tempo e no espaço da leitura: o sertão no qual tentaremos submergir na travessia da presente dissertação.

CAPÍTULO I

LEITURAS CRÍTICAS DO SERTÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

“Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.” (GS:V, p. 121)

No texto “Discurso literário e construção da identidade brasileira”, publicado em 2002, Eduardo Coutinho reflete em torno da relação que existe entre literatura e identidade, concentrando-se em três momentos-chaves da construção da identidade brasileira, a partir dos romances *Iracema* (1865), *Macunaíma* (1928) e *Grande Sertão: Veredas* (1956). O crítico começa fazendo uma rápida revisão histórica da expressão “literaturas nacionais”, posicionando-se perante as definições de finais do século XVIII, segundo as quais uma literatura “define-se por sua filiação nacional” e por “incorporar o que se compreendia como as características específicas de uma nação” (p. 54). Ele afirma que as literaturas nacionais desempenham um papel fundamental na formação de uma nação e que são uma construção em aberto “que cambiará em concordância com as necessidades de afirmação e autodefinição de cada momento” (p. 55).

Baseado nessa consideração movente das literaturas nacionais, Coutinho centra-se na análise do processo de consolidação da “brasilidade” em três momentos: no período de Independência, no Modernismo, e na fase imediatamente posterior a este. Observa que no primeiro período se associava à literatura a função de projetar a imagem da nação e que o reconhecimento dos valores locais se caracterizava pela correspondência com o olhar exótico do intelectual europeu. Tomando o romance *Iracema*, de José de Alencar, como representante dessa primeira fase, considera a exaltação do índio como “término diferenciador por excelência da identidade brasileira” (p. 57), idealizado “ao extremo [...] pela mirada européia” (p.57).

A propósito do segundo momento, observa que foi esse um tempo de profundo questionamento pela construção da identidade nacional, caracterizado pela reflexão crítica dos intelectuais sobre a própria tradição e os índices de nacionalidade nela implícitos. Concentrando-se no romance *Macunaíma*, de Mario de Andrade, observa como nesse período ainda se evidenciava no discurso a preocupação pela afirmação da nacionalidade, não obstante

se percebesse uma atitude crítica perante a dificuldade de apreender a brasilidade em termos homogêneos.

No terceiro momento, que corresponde à fase posterior ao Modernismo, a identidade, segundo o autor, não se define mais em termos homogêneos, mas como “uma construção em constante devir” (p. 58). Assinala:

Nesse novo contexto, não há mais espaço para a exaltação acrítica do elemento local em oposição ao forâneo, nem para a síntese, embora crítica, representada por figuras como Macunaíma, já que o caráter excludente de dicotomias como localismo e universalismo, ou racionalismo e mito, dominante nos períodos anteriores, não tem mais ponto de apoio. (p. 61)

Para aprofundar esse conceito de identidade, Coutinho coloca o caso do romance *Grande Sertão: Veredas*, enfocando suas considerações no protagonista e “na paisagem que integra o universo do romance”. Assinala, sobre o primeiro, que se distingue dos jagunços das narrativas anteriores porque “ao mesmo tempo em que encarna aspectos do tipo tradicional, é uma personagem múltipla e complexa, que transcende qualquer limitação” e, sobre o segundo, que não é “só a encarnação de uma região específica, mas a construção de uma realidade sem fronteiras” (p. 62). Continua advertindo que eles não podem ser vistos como emblemáticos de uma noção de “brasilidade”, pois o jagunço e o sertão do romance “longe de corresponder a qualquer imagem delimitada, põem em xeque não só sua própria especificidade, senão também a noção mesma de identidade” (p. 64).

No marco dessa reflexão, o autor expõe sua leitura do sertão em *Grande Sertão: Veredas* como um espaço que se revela em uma dinâmica tríplice, composta por uma dimensão geográfica, uma simbólica e uma lingüística⁵. Como referimos na introdução da presente dissertação, esta abordagem apresenta-se como uma ferramenta metodológica na tentativa de compreender os modos pelos quais o sertão tem sido lido pela crítica, pois a identificação dessas dimensões parece coincidir com alguns dos critérios que tem caracterizado sua interpretação.

⁵ “Nesta obra, o sertão, além de construído de modo não-maniqueísta, e conseqüentemente de oscilar entre eixos semânticos diferentes, que o revelam, seja como região inospitaleira, seja quase como uma espécie de paraíso terrestre, ele revela-se dentro de uma dinâmica tríplice: é o espaço geográfico onde se realiza a travessia de Riobaldo como jagunço, o espaço existencial onde se efetua sua busca do sentido da vida, e finalmente o espaço da construção lingüística onde se verifica a demanda da expressão poética.” (COUTINHO, 2002, p. 63)

Tencionamos fazer neste primeiro capítulo uma revisão das leituras críticas do espaço em *Grande Sertão: Veredas*, concentrada nas abordagens de Alan Viggiano, Willi Bolle, José Hildebrando Dacanal, Luiz Roncari, Antonio Candido e José Antonio Pasta Júnior⁶, porquanto são representativas de diferentes perspectivas teóricas e se associam de maneiras diversas à noção de “dinâmica tríplice”, que propomos como norte metodológico desta fase.

1.1 Toponímia e geografia em *Grande Sertão: Veredas*

No texto *Itinerário de Riobaldo Tatarana* (1974), Alan Viggiano propõe relacionar o verdadeiro com o fictício da geografia e da toponímia de *Grande Sertão: Veredas*. Sua abordagem parte da afirmação segundo a qual “Guimarães Rosa não inventou sequer um nome, em toda a toponímia utilizada na saga de Riobaldo” (2007, p.13), que, aliás, se sustenta pela constatação – obtida na pesquisa cartográfica e no trabalho de campo – de que “das quase 230 localidades citadas no livro – cidades, vilas, povoados, ajuntamentos, além de rios, córregos, veredas e lagoas – mais de 180 podem ser localizadas no mapa” (p. 17).

Para analisar essa relação entre o real e o ficcional, o autor determina os limites de sua observação, advertindo que sua leitura se centra no espaço percorrido pela personagem desde o momento em que se reencontra com o Menino (Diadorim) e entra a fazer parte do bando de Joca Ramiro, até que renuncia à jagunçagem após o confronto fatal entre Diadorim e Hermógenes. Determinados esses limites, reconstrói a ordem cronológica dos fatos compreendidos nesse intervalo temporal, para acompanhar sobre o mapa a travessia de Riobaldo pelo sertão e identificar os topônimos do romance com os achados em documentos cartográficos⁷ e, em caso de não encontrar seus correspondentes, até arriscar um desenho do

⁶ Ainda que nossa análise não siga a ordem cronológica da publicação dessas abordagens críticas, achamos relevante enumerá-las aqui na sequência da sua aparição: “O homem dos avessos” de 1957, escrito por Antonio Candido; “A epopéia de Riobaldo” composto entre 1971 e 1972, por José Hildebrando Dacanal; *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, de Alan Viggiano, publicado em 1974; “O romance de Rosa, temas do *Grande Sertão: Veredas* e do Brasil”, de José Antonio Pasta Júnior, publicado em 1999; *grandesertão.br*, de Willi Bolle, publicado em 2004; e, *O Brasil de Rosa*, de Luiz Roncari, publicado em 2004.

⁷ Citamos apenas alguns exemplos: “Dentre os locais em que se deram esses combates, podemos identificar: Angicos (Angicos de Minas), distrito de Brasília de Minas; serra da Jaíba, que acompanha o rio Verde Grande, à altura do município de Janaúba; Poço Triste, rio que deságua no Verde Pequeno, divisa com Bahia, município de Espinosa.” (p. 25); “Nessa caminhada rumo sul, podemos identificar os seguintes topônimos: Gorutuba, distrito de Porteirinha, próximo a Janaúba; Quem-Quem, distrito de Janaúba; e finalmente chegam a Guararavacã do Guaicuí, um dos pontos mais importantes do romance.” (pp. 25-26); “Nesse caminho, encontramos os seguintes topônimos: Serra do Tatu, Serra dos Confins (no município de Buritis), Cachoeira do Urucuiá (próximo à cidade de Arinos), Serra do Meio (divide os municípios de Arinos e Buritis), Lagamar (junto à cidade de Arinos), Lugar

percurso, seguindo as informações oferecidas pelo narrador⁸.

Observamos que não é discernível nessa leitura um conceito que defina as particularidades do espaço do romance e lhe permita aproximar-se da relação entre o real e o ficcional em termos diferentes à identificação. Note-se que, embora ele afirme que “O roteiro de Riobaldo ‘Tatarana’ quase se confunde com o Sertão, é indefinido como o próprio Sertão. Sendo ficcional, ideal, obedece às rédeas da imaginação, mas tem, como acontece em quase toda obra criativa, uma base também física.” (p.16), insiste em corroborar, um por um, os locais de passagem de Riobaldo, sem considerá-los mais do que “panos de fundo”. Exemplo disso é o caso do Paredão, do qual aponta:

O Paredão existe, a 582 km de Brasília, aconchegado numa curva do legendário rio do Sono, onde morreu Medeiro Vaz, o rei dos Gerais. É o derradeiro trecho ainda intocado do *sertão*: dormitando seu sono centenário entre mangueiras, jenipapeiros e jabuticabeiras, embalado pelas lendas dos garimpos de ouro e diamantes, dos cangaceiros e jagunços e das viagens de boiadas; a vila de Paredão, município de Buritizeiro, ainda não recebeu o abraço asfíxiante do progresso. (p. 79)

Essa equivalência entre o espaço real e o do romance – entre o Paredão que fica a 582 km de Brasília e o Paredão onde acontece o desenlace fatal da vingança pela morte de Joca Ramiro; entre o rio do Sono que “nasce no sul do município de João Pinheiro” (p. 37) e o rio a cuja beira morreu Medeiro Vaz – é consequente com os pressupostos que fundamentam a pesquisa. Note-se como o fato desse trabalho partir não de uma hipótese, mas da constatação da identificabilidade do ficcional no real, a implicar a impossibilidade de aproximar-se à relação que o romance estabelece com o referente geográfico real de um modo problemático

do Touro (se for Logradouro, o que acredito seja, é próximo também à cidade de Arinos), Ribeirão da Areia (para cima da cidade de Urucua, perto do povoado de Angical), Vão do Oco e Vão do Cuio.” (VIGGIANO, 2007, p. 55).

⁸ “Nem todos esses lugares têm vida no mapa. Entretanto, raciocinemos: dado que o córrego Curral das Vacas se encontra no Grão-Mogol e a saga menciona a entrada e saída do pequeno bando na Bahia, à altura do rio Verde Pequeno, podemos estabelecer sem receio de equívoco o seguinte roteiro: de Grão-Mogol, rumo ao Norte, em linha reta; encontro do rio Verde Pequeno; combates encarniçados; chegada aos trancos e barrancos à localidade de Malhada, onde existe o córrego da Malhada Grande. Isto é ao lado do rio São Francisco, já na Bahia, bem próximo à cidade de Carinhanha.” (p. 28) ⁹ “Se, no plano da criatividade, o escritor mineiro já supera todos os outros que o antecederam, por outro lado, no plano da captação de elementos físicos, sua capacidade é tão elevada que o volume de dados reais enfiados nas 570 páginas do *Grande Sertão: Veredas* chega a estarrecer o pesquisador [...] Ele, no entanto, utilizou toda a sua capacidade intrínseca de repórter, só deixando de sê-lo, porque não se completou o ciclo característico dessa atividade, com o elo final, que seria a revelação jornalística dos fatos coletados.” (pp. 50-51)

e, portanto, de perceber a vitalidade singular desse espaço como uma rede de sentidos tecida na escrita.

Trata-se de um trabalho concentrado na dimensão geográfica do espaço do romance, no qual predomina a afirmação da identidade do sertão da ficção com o referente real. Dado esse predomínio, a possibilidade desse espaço ter um sentido particular não é considerada mais do que em duas ocasiões, nas quais se percebe que pode haver algo “intencional” no fato de que “todos os combates e perseguições dos soldados contra os cangaceiros se deram do lado direito do rio São Francisco” (p. 28) e de que “toda vez que [os jagunços] encontravam combate por parte das autoridades eles se encontravam na margem direita do rio São Francisco.” (p.34). Nesses dois momentos, reconhece a necessidade de aprofundar essa possível intencionalidade, contudo não arrisca interpretações.

Note-se, por último, que o interesse pela corroboração encontra na referência de dados biográficos do autor uma ferramenta a mais para ressaltar a constatável ligação entre a realidade e a ficção. Apenas considerem-se o reconhecimento da “capacidade intrínseca de repórter” de Guimarães Rosa⁹ e a relação de pormenores que faz ao afirmar a existência real da fazenda Sirga¹⁰.

Consideramos que a proposta de leitura de Alan Viggiano, embora pareça mais próxima dos estudos geográficos do que da crítica literária, tem muitos pontos de contato com outros textos críticos escritos a propósito de *Grande Sertão: Veredas*. Baste, para tanto, e por enquanto, dizer que percebemos uma tendência predominante pela identificação do real na ficção, para a qual se poderia achar uma explicação, ao se considerar que essas leituras compartilham de um horizonte de expectativas comum.

⁹ “Se, no plano da criatividade, o escritor mineiro já supera todos os outros que o antecederam, por outro lado, no plano da captação de elementos físicos, sua capacidade é tão elevada que o volume de dados reais enfiados nas 570 páginas do *Grande Sertão: Veredas* chega a estarrecer o pesquisador [...] Ele, no entanto, utilizou toda a sua capacidade intrínseca de repórter, só deixando de sê-lo, porque não se completou o ciclo característico dessa atividade, com o elo final, que seria a revelação jornalística dos fatos coletados.” (pp. 50-51)

¹⁰ “Essa fazenda Sirga (ou Silga) existe (ou existiu) realmente, na barra do rio de-Janeiro com o São Francisco, e era explorada por um primo de João Guimarães Rosa. O escritor realizou uma viagem a cavalo, de Curvelo até à Sirga, acompanhando vaqueiros que conduziam uma boiada. Informações prestadas pelo Sr. Joaquim Moreira Barbosa (Rua Alagoas, 777, Belo Horizonte), cartógrafo aposentado do antigo Departamento de Geografia e Estatística do Estado de Minas Gerais, que conviveu duplamente com Rosa: foi pensionista do seu avô em Belo Horizonte e trabalhou com ele naquele departamento, onde Rosa era encarregado de traduzir a correspondência estrangeira que ali chegava.” (p. 62)

1.2 Grande Sertão: Brasil

A segunda das abordagens que propomos revisar é a de Willi Bolle, consignada nos dois primeiros capítulos do seu livro *grandesertão.br* (2004), intitulados “Guimarães Rosa e a tradição dos retratos do Brasil” e “O sertão como forma de pensamento”, respectivamente. Dado que o sertão é apenas um dos aspectos que o autor considera no seu livro, achamos pertinente aproximar-nos dos pressupostos que guiam, em termos gerais, sua interpretação.

Desde o início do texto, o autor expõe seu propósito de ler o romance como um retrato do Brasil, considerando-o na tradição dos textos genericamente encaixados sob a denominação “retratos do Brasil”. Parte da tese segundo a qual “O romance de Guimarães Rosa é o mais detalhado estudo de um dos problemas cruciais do Brasil: a falta de entendimento entre a classe dominante e as classes populares, o que constitui um sério obstáculo para a verdadeira emancipação do país.” (2004, p. 9) e propõe uma leitura comparada do romance de Rosa com *Os Sertões*, sob a expectativa de “avaliar a contribuição específica [do romance] ao conjunto dos retratos do Brasil” (p. 26) e considerá-lo enquanto “reescrita criativa” da obra de Euclides da Cunha.

Bolle comenta que embora não existam provas que confirmem a intenção de Guimarães Rosa fazer uma reescrita do texto de Euclides, uma especulação baseada no estudo de fontes pode evidenciar o vínculo entre essas duas obras e, portanto, justificar a hipótese da “reescrita criativa”. A primeira fonte que considera faz referência à releitura que o romancista fizera de *Os Sertões* na fase preparatória da escrita do texto, corroborável nas “marcas de leitura em seu exemplar de *Os Sertões*” (p. 27). Dela comenta:

Para um autor que se propunha, ele também, a vir a público com um livro sobre o Brasil a partir da perspectiva do sertão, o conhecimento exato da grande obra precursora era um pré-requisito indispensável. Era uma ‘razão de Estado’, no sentido de que ele precisava ter uma noção estratégica da posição que pretendia ocupar com o seu romance no cenário da literatura brasileira e universal. (pp. 27-28)

A segunda fonte é um texto do próprio autor, uma reflexão em torno da “contribuição antropológica e historiográfica de Euclides” (p. 28), da qual o crítico resgata a valoração do

olhar histórico com que o sertanejo foi visto pela primeira vez em *Os Sertões*, e o reconhecimento do “elemento mitificador na visão euclidiana da história, em que o discurso fúnebre eclipsa os que ‘respiram’ no sertão.” (p. 29). A propósito, afirma que o “que Guimarães Rosa se propôs como projeto” foi, justamente, “resgatar” a estirpe *viva* dos sertanejos – “seu código e currículo, sua humanidade” –, e que, portanto, cabe considerar seu romance “uma reescrita crítica de *Os Sertões*” (p. 29).

Após expor essas duas fontes, conclui apontando que a relação que existe entre as duas obras não é causal ou genética e que também não é “empiricamente comprovável”. Trata-se, diz ele, de “uma relação intertextual, cujo pano de fundo são dimensões mais abrangentes como a questão do gênero ‘retratos do Brasil’ e um presumível ‘projeto emancipatório’ da literatura brasileira” (p. 30).

Nesse projeto, considera-se o artifício da situação conversacional no romance a resposta formal de Guimarães Rosa frente à falta de entendimento entre as diferentes classes da sociedade, pois “coloca no centro [...] o problema da heterogeneidade da chamada ‘cultura brasileira’.” (p. 39). Segundo o crítico, na conversa entre Riobaldo e o doutor – a primeira na literatura em que o jagunço (“simples” sertanejo) é escutado pelo letrado, que permanece atento e “reduzido ao papel de mero ouvinte” (p. 40) – “são tematizados as diferenças, os conflitos, e os choques culturais, [como] também as interações, os diálogos e o trabalho de mediação.” (p. 40).

Lendo o romance na chave dos retratos do Brasil, propõe-se estudar a construção do sertão, partindo da afirmação segundo a qual “ao mapeamento racional da ‘Terra’ – *a terra ignota* – pelo autor d’*Os Sertões*, Guimarães Rosa opõe uma mitologização, estilizando o sertão como espaço labiríntico.” (p. 42). É o desenvolvimento da análise dessa estilização, contida no capítulo intitulado “O sertão como forma de pensamento”, que vamos acompanhar, após estas breves considerações dos pressupostos que sustentam a leitura do romance – que, por sua vez, determinam a aproximação do sertão como espaço labiríntico.

Nesse capítulo o olhar do crítico continua concentrado na comparação do romance com *Os Sertões*. O autor refere que foi no século XX, “com as obras de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa [que] o sertão irromp[eu] com força total no cenário da historiografia e da literatura universal” (p. 47), assinalando que essas obras são “recriações da realidade na

língua” que “convid[am] o leitor a redescobrir com os sentidos despertos o centro do país que [transborda] seus horizontes em direção à Amazônia e às metrópoles do Sudeste, para tornar-se um retrato alegórico do Brasil.”(pp. 47-48).

O objetivo do capítulo consiste em analisar os “pressupostos e procedimentos” que estão por trás da transformação do sertão em representação do Brasil, operada por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. A aproximação tem lugar a partir da reflexão em torno da relação que cada obra estabelece com a realidade e centra-se, em um primeiro momento, na identificação dos espaços narrados com o nordeste brasileiro. É preciso ressaltar, a propósito, que Bolle, assim como Viggiano, lança mão de documentos cartográficos, de levantamentos obtidos no seu trabalho de campo e da toponímia e das descrições da paisagem contidas em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, com o propósito de reconstruir o mapa desses sertões escritos e de articulá-lo com o mapa do país.

Essa articulação supõe a identificação precisa do que o crítico chama de “cenário d’*Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*” (p. 50) no mapa da divisão política do país, assim como a reprodução e análise dos “mapas que acompanham as obras” (p. 51): o do sertão de Canudos desenhado por Euclides da Cunha e as orelhas desenhadas por Poty para a edição da José Olympio, que “traçam o cenário da história de Riobaldo” (p. 60) e “são uma representação do sertão que mistura elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades) com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens, edifícios, objetos), figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos” (p. 59). Dita análise, encaixada na leitura comparada de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, implica a justaposição do mapa de Euclides e das orelhas desenhadas por Poty como se de dois mapas se tratasse, com o objetivo de “ilustrar a diferença da relação *narrador:geografia real*, em Euclides e Guimarães Rosa.” (p. 58). Como resultado, a comparação mostra-lhe que a relação do narrador rosiano com o sertão “é ambivalente [pois], por um lado apóia-se na geografia real [e], por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional.” (p. 59). Note-se que a relação entre o real e o ficcional apresenta-se limitada à comprovação do espaço do romance no real e que, portanto, sua articulação só tem lugar em termos de sobreposição – do ficcional sobre o real.

Falando dessa relação, o crítico resgata a pesquisa de Alan Viggiano, ressaltando o valor desse “importante trabalho pioneiro” (p. 64), mas não sem considerar a necessidade de “corrigir alguns equívocos, no sentido de não sobrevalorizar a geografia factual em

detrimento do imaginário e da imprecisão estratégica da ficção” (p. 65). Afirma que “*perder-se no Grande Sertão é tão importante quanto acertar o caminho*”¹¹ e, em seguida, anuncia sua leitura do sertão como labirinto, advertindo que “o romancista trabalha no limite da cartografia: ele usa, sim, muitas referências geográficas reais, mas se reserva sempre a liberdade de inventar” (p. 66). Partindo dessa advertência, introduz um mapa (de sua autoria) intitulado “Introdução à topografia real e fictícia de *Grande Sertão: Veredas*”, no qual registra as referências topográficas contidas no livro – tanto as reais quanto as inventadas – sobre o mapa de Minas Gerais, pelo que parece com o propósito de suprir a falta de um mapa “que considerasse devidamente a dimensão ficcional” (p. 64) [sublinhados nossos].

Para dar início à sua explicação do sertão labirinto, caracteriza o Riobaldo narrador do começo do romance como o “camponês sedentário”, segundo a tipologia de Benjamin¹², e identifica a localização da fazenda da personagem – “lugar da narração” (p. 66) – inferindo do romance que “este lugar fica à margem esquerda do Rio São Francisco, a um dia-e-meio a cavalo ao norte de Andrequicé e umas quatro léguas e meia abaixo da embocadura do Rio de Janeiro” (p. 66). Acompanhando o desenvolvimento do romance e concentrando-se nos acontecimentos vividos pelo protagonista, reconhece no passar das páginas o surgimento de outro tipo de narrador: “o marinheiro, o viajante, o aventureiro” (p. 66), que convida o leitor a explorar com ele “o mapa em toda sua extensão, de Oeste a Leste, dos confins de Goiás (GSV:47) até o Arassuaí, ida e volta, e até os chapadões do Norte, rumo ao Liso do Sussuarão” (p. 67).

Após essa caracterização, a análise do espaço concentra-se na leitura do Liso do Sussuarão pelo fato de ser, segundo o crítico, “a quintessência do sertão”. Curiosamente, sua abordagem do Liso nos faz lembrar a já referida *dinâmica tríplice*, pois também identifica nele três sentidos, desta vez associados à imagem desse espaço como “o lugar dos extremos”:

Extremo, no sentido geográfico: lugar nos ermos e, paradoxalmente, centro geográfico do país, na trijunção dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás.

¹¹ Cabe ressaltar a propósito a proximidade da afirmação “Apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (BOLLE, 2004, p. 65), que se segue à identificação do sertão como labirinto, com a incluída em “O homem dos avessos”: “Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece dado pela observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge.” (CANDIDO, 1991, pp. 296-297) [sublinhados nossos]

¹² “De acordo com a tipologia de W. Benjamin, 1936/1977 [“O narrador”. In: *Obras escolhidas* I. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221], p. 400; ed. brasileira, p. 199.” (BOLLE, 2004, p. 66).

Extremo, no sentido existencial do lugar onde o ser humano é posto à prova: o ritual de iniciação do adolescente (a travessia do Rio São Francisco com o Menino-Diadorim) se desdobra agora na travessia do “miolo mal do sertão” (GSV: 40) pelo homem feito. E extremo, no sentido simbólico, representando os limites do conhecimento: O Liso é a *terra ignota*, o *topos* euclidiano retrabalhado por Guimarães Rosa numa “travessia verbal” em que a descrição científica chega a seus limites. (p. 67)

É claro que esta leitura não corresponde totalmente à proposta por Eduardo Coutinho, no entanto achamos que a identificação desses três sentidos é uma chave para a revisão das leituras críticas que, como dissemos, se caracterizam por partir de pressupostos teóricos diversos e supor diferentes maneiras de compreender o espaço do romance.

Para aproximar-se a esses sentidos, o crítico propõe “acompanh[ar] o narrador em sua descrição do percurso até o Liso” (p. 67). Em nota de rodapé, aclara que as descrições que referem esse trajeto se baseiam “no texto do romance e numa viagem, empreendida em janeiro e fevereiro de 1998 junto com Renato Oliveira de Faria, ‘em busca do Liso do Sussuarão.’” (p. 67). Observe-se que, neste caso, acompanhar a personagem implica a realização de uma viagem pelo sertão com a pretensão de localizar o espaço da ficção na geografia real. E, além disso, que a iniciativa de mapear o percurso da personagem na geografia brasileira parece sustentar-se em um conceito do espaço do romance muito parecido com o que subjaz na leitura de Alan Viggiano. Chama a atenção, portanto, que essas duas abordagens, que procuram responder a diferentes questões por caminhos teóricos diversos, considerem a reconstrução do espaço ficcional sobre uma paisagem específica, através do trabalho de campo.

É ainda mais chamativo que, ao resenhar essa reconstrução, o crítico não se coloque perante o trabalho de Viggiano – que, lembre-se, é uma leitura ligada explicitamente à geografia – mais do que para assinalar “a tremenda redução” (p. 70) que ele faz quando “equaciona o Liso da Campina com o Liso do Sussuarão [...] pois o primeiro pode ser atravessado em poucas horas a pé ao passo que o segundo é descrito como ‘o raso pior havente’, numa extensão de cinquenta léguas de fundo e quase trinta de largo.” (p. 70). Note-se que esse comentário, que só assinala a inexatidão do referente, não representa um

posicionamento associado à necessidade, referida pelo crítico, “de não sobrevalorizar a geografia factual em detrimento do imaginário e da imprecisão estratégica da ficção.” (p. 65)

Bolle conclui a resenha do seguimento do percurso da personagem até o Liso declarando: “O trabalho de campo nos leva, portanto, a verificar empiricamente quais são os principais procedimentos de uso ficcional da geografia por parte do romancista: as técnicas de fragmentação, desmontagem, deslocamento, condensação e remontagem.” (p. 71), afirmando que “o narrador retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos.” (p. 71) [sublinhados nossos]. Por outra parte, comenta que o trabalho de campo também “desperta a percepção para certas transformações ecológicas ocorridas do tempo da publicação para cá.” (p. 71), mudanças associadas à tecnificação das práticas agrícolas e à implantação de cultivos extensivos de soja e eucalipto.

Logo após o crítico afirma:

O desconhecimento do sertão real por boa parte dos leitores de *Grande Sertão: Veredas* é propício para uma romantização mitificadora, que neutraliza o teor crítico desse retrato do país, quando o desafio consiste, ao contrário, em revelar qual é a função histórica da mitologização posta ali em obra. (p. 72)

Perante a preocupação pelas transformações da paisagem e a afirmação que colocamos, perguntamo-nos, novamente, em que medida a interpretação do crítico consegue “não sobrevalorizar a geografia factual [como ele mesmo o expressa] em detrimento do imaginário” (p. 65). Note-se como, ao advertir que o “desconhecimento” do sertão real pode representar a “neutralização do teor crítico” da obra, essa “sobrevalorização” do real predomina e, implicitamente, legitima a leitura do romance em relação com a história como a “leitura correta”.

A propósito cabe lembrar também que no primeiro capítulo, ao comentar a interpretação de Antonio Candido e fazer referência à relação ali proposta entre *Os Sertões* e o romance, o crítico afirma:

Com sua reserva diante de excessivas analogias entre os dois textos, Candido provavelmente visava, no contexto dos anos 1950, colocar limites para a exagerada valorização do realismo documentário na literatura brasileira de ficção, mas certamente não pretendia entregar uma carta em branco para os que gostam de opor a “obra de arte” à História. (p. 25) [sublinhados nossos]

Na tentativa de descobrir a “função histórica” do sertão no romance, o crítico continua “historicizando as representações do sertão também quanto ao tempo anterior ao romance” (p. 72). Assim, refere primeiro os registros da viagem de Spix e Martius, dos quais ressalta que além de “cumprir com o paradigma naturalista” e de “registrar a ação da ‘mão destruidora e transformadora do homem’, ‘mostram a paisagem como produtora de singulares fenômenos de percepção’ (p. 73) e “desenvolve[m] o *topos* do sertão como ‘terra dos milagres mas também terra dos perigos’”(p. 73). Depois fala dos registros de Euclides, comentando como o autor, com sua teoria mesológica, “retoma o *topos* do sertão como terra dos perigos” (p. 75) e “se empenha em organizar uma determinada história e geografia dos sertões” (p. 75). A seguir, descreve o olhar de Euclides como “a visão do alto” e o compara com “a perspectiva rasteira” (p. 76) de Guimarães Rosa.

Segundo o crítico, “Enquanto o ensaísta-engenheiro sobrevoa o sertão como num aeroplano, o romancista caminha por ele como por uma estrada-texto. Ou então ele atravessa o sertão como um rio”. (p. 76). É assim que, segundo o crítico, o romancista cria sua personagem como um narrador-rio, um explorador – interpretando o nome de Riobaldo com a etimologia alemã – “que é alegoricamente o Rio da História” (p. 77). Um narrador que se submerge nas águas dos rios e veredas que representam “alegoricamente” diferentes discursos sobre o Brasil.

A partir dessa caracterização do narrador, o crítico aprofunda na sua tese do sertão labirinto. Compara novamente o romance com *Os Sertões*, considerando como, enquanto Euclides procura descrever o mais detalhadamente possível o sertão, com o fim de controlar essa *terra ignota* e orientar seus leitores no percurso, Guimarães Rosa “— com os meandros das veredas, dos discursos e da fala do seu narrador-rio – [...] caracteriza o sertão como lugar labiríntico” (p. 78). O foco da análise dessa transformação do sertão à luz da relação do romance com a história é a sua função social, no marco das mudanças que trouxe para o interior do Brasil o projeto desenvolvimentista iniciado em meados dos anos quarenta. Assim,

considera que “o sertão rosiano em forma de labirinto é o resgate de Canudos – não como cópia daquela cidade empírica, mas como recriação, em outra perspectiva, do Brasil avesso à modernização oficial.” (p. 80). E, além disso, afirma que “a razão de ser histórica do discurso de Guimarães Rosa é contestar a visão linear e progressista da história em Euclides.” (80).

Analisar esse sertão labirinto implica a consideração de dois aspectos fundamentais: o dedálico e o teseico, a construção do edifício e a sensação de errância, respectivamente. O primeiro desses aspectos associa a imagem do romancista como fazedor (Dédalo), arquiteto do labirinto, do lugar da errância de Riobaldo. Nesse ponto, distingue no sertão do romance duas estruturas labirínticas: a natural e a artificial. A primeira ligada às particularidades geográficas do sertão real; e, a segunda, à construção do romancista: ao texto. Segundo o crítico, na combinação dessas estruturas acha-se a diferença fundamental entre o ensaísta e o romancista, pois, enquanto Euclides “escreve sobre o sertão, Guimarães Rosa escreve como o sertão, incorporando o potencial dedálico da paisagem ao seu método de narrar.” (p. 82)

Aponta, ainda, que, além dessa combinação, no sertão do romance se entrelaçam outras estruturas labirínticas: “um *labirinto narrado* (a história das errâncias de Riobaldo) entrelaçado com o *labirinto da narração* (o trabalho da memória).” (p. 82). E reconhece nessas combinações um princípio de construção do romance que define nos termos de “um labirinto dentro de um labirinto” (p. 82). Dito “princípio” também suporta o estabelecimento de relações com outros textos, como é o caso de *Os Sertões*; relações “intertextuais” caracterizadas pelo que Penelope Reed Doob define como “*invenção labiríntica*” (Cf. BOLLÉ, 2004, p. 82), “entendendo-se a *inventio* no sentido da poética medieval como um ‘dar nova forma’ a uma obra anterior” (p. 82), isto é, como uma atividade de reescrita.

Considerando as características da narração, o crítico destaca a fragmentação como um dos rasgos constitutivos do princípio labiríntico, e volta a comparar o romance com o ensaio, para observar como a representação do sertão é diferente em cada caso:

Enquanto o narrador d’*Os Sertões* descreve o ‘labirinto monstruoso’ do sertão humano com distanciamento e pré-conceitos, como que receando contagiar-se, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, assemelhando-se a ele no seu modo de pensar e narrar. É a

superação da cartografia mimética (mesológica) por um mapeamento da mente humana. (p. 85)

É nesse aprofundamento na mente da personagem que o escritor consegue “dar nova forma” ao sertão e assim “proporciona[r] com relação a essa *terra ignota* que é o Brasil: uma viagem de aprendizado através do país.” (p. 86).

Na perspectiva da aprendizagem, o crítico faz referência à “posição-chave” que a ideia do labirinto tem tido desde a Antiguidade nos processos de aprendizagem e tenta descobrir seus desdobramentos na estrutura labiríntica do romance, associando-a ao princípio constitutivo do hipertexto eletrônico. Explica:

O labirinto é o hipertexto das eras arcaicas, sendo que Guimarães Rosa, no limiar do meio tecnológico novo. Ao escrever *como* o Sertão, de modo não-linear, não-seqüencial, mas de forma associativa e transitória, ele construiu, como vimos, uma rede de redes temáticas, um hipertexto – que, significativamente, se encerra (encerra?) com o signo do infinito. (p. 88)

Continua afirmando que “a errância do protagonista e a organização labiríntica do saber por parte do narrador são viagens através de um espaço enciclopédico, o *Grande Sertão: Brasil*, por meio de trilhas ou *links*, que são as unidades de conexão do hipertexto.” (p. 88). Essa natureza labiríntica, produtora de redes temáticas, é, em síntese, o que faz a diferença entre *Os Sertões* e o romance, pois, segundo o crítico, a construção de uma rede “evita um centro hierárquico” (p. 88) e possibilita a proposição de “rotas múltiplas de comunicação.” (p. 89). A modo de conclusão, o crítico afirma que “*Grande Sertão: Veredas* é um *website* dedicado ao estudo dos discursos sobre o Brasil.” (p. 89).

Após acompanhar o desenvolvimento desses dois capítulos, temos que dizer que caracterizar o conceito de espaço que subjaz a essa leitura é uma tarefa complexa porque, como vimos, parece dar-se prevalência à corroboração do ficcional no real embora se expresse a necessidade de “não sobrevalorizar a geografia factual em detrimento do imaginário” (p. 65). Além disso, notamos que o fato de ler o romance na perspectiva dos relatos do Brasil determina em alguma forma essa corroboração, do mesmo modo que puxa a interpretação para a reescrita de *Os Sertões*. Uma reescrita em que a situação conversacional,

a natureza exploradora do narrador e o labirinto como princípio constitutivo, resgatam o sertão e apresentam os discursos sobre o Brasil desmontando-os e remontando-os criticamente.

À luz da “dinâmica tríplice”, percebemos que novamente são identificáveis algumas coincidências. Lembre-se que ao analisar o Liso do Sussuarão como o “lugar dos extremos” (p. 67), o crítico identifica três sentidos em que esse caráter extremo se revela: o geográfico, o existencial e o simbólico. Da mesma maneira, ao falar do sertão como um espaço labiríntico, diferencia o labirinto natural – o sertão geográfico – e o artificial – o sertão do texto; e, também, um labirinto narrado que corresponde às “errâncias de Riobaldo” (p. 82), e um labirinto da narração, ao qual se associa o processo de rememoração.

Note-se que esses sertões identificados parecem ter suas correspondências nas dimensões propostas por Eduardo Coutinho. Assim, à *geográfica* pode relacionar-se essa noção do labirinto natural; à *existencial* a ideia da errância da personagem; e à linguística, tanto o esforço da rememoração como a “travessia verbal” (p. 67) que supõe a construção do labirinto artificial que é o texto.

1.3 Passado e presente: a transformação histórica do sertão

Incluímos na nossa revisão o ensaio “A epopéia de Riobaldo” de José Hildebrando Dacanal, escrito entre 1971 e 1972 e contido no livro *Nova narrativa épica no Brasil* (1988). Trata-se de um texto que se concentra, fundamentalmente, na leitura de *Grande Sertão: Veredas* como pertencente à “nova narrativa épica latino-americana”. Antes de aprofundar a abordagem do sertão, cabe fazer algumas referências ao redor dessa categoria na qual é enquadrado o romance.

Explica o crítico que a denominação “nova narrativa épica latino-americana” surgiu do reconhecimento das particularidades do romance latino-americano em relação à narrativa européia e, conseqüentemente, da necessidade de aproximar-se dele a partir da consideração das “coordenadas históricas” (1988, p. 19) em que teve lugar. Falando especificamente de *Grande Sertão: Veredas*, Dacanal adverte que, para ele, o romance “não integra um novo gênero literário [...], mas sim uma nova forma de narrativa épica, talvez num novo momento

da épica, possuidor de uma essencialidade própria e surgido dentro de coordenadas históricas específicas.” (p. 19).

Diferentemente dos textos anteriormente citados, que procuravam a demonstração da identidade entre o sertão geográfico e o sertão do romance lançando mão de documentos cartográficos, o texto de Dacanal procura uma leitura mais ligada à história do sertão, à sua condição de isolamento enquanto região do interior do país e às suas relações com as regiões litorâneas em desenvolvimento. O crítico abre a sua leitura identificando dois planos temporais no romance: o passado, no qual tiveram lugar as aventuras de Riobaldo na jagunçagem, e o presente, no qual acontece a narração.

Essa identificação implica não só o reconhecimento de dois momentos de ação diferenciados – o da ação guerreira e o da narração – mas, principalmente, o de dois planos de consciência na personagem: o mítico-sacral e o lógico-racional. Assim, ao passado corresponde uma visão de mundo mítico-sacral, que se evidencia na suspeita que Riobaldo, mesmo tendo algum grau de instrução, tinha da existência do diabo; e, ao presente, uma visão lógico-racional, que lhe permite “percebe[r] que vivera um mundo de estruturas consciências mítico-sacrais e aceita[r] intuitivamente seu passado” (p. 34). Dacanal considera como o reconhecimento – no presente – dessa consciência mítico-sacral que regera o passado da personagem representa para ela um conflito, um “*choque entre dois mundos*”: “o choque entre a consciência de um homem primitivo e a consciência do homem civilizado ou pré-civilizado” (p. 30).

Um choque que é percebido também no que respeita ao sertão enquanto espaço:

A contraposição dialética entre passado e presente, realidade primeira que informa a estrutura narrativa de *Grande sertão: veredas* e a interioridade de Riobaldo, se prolonga e existe também, como não poderia deixar de ser, no mundo exterior, isto é, o meio sócio-geográfico, através do qual e no qual se dá – ou melhor, se deu – a *travessia* do herói. (p. 35)

Na tentativa de analisar esse choque, o crítico localiza esses dois planos temporais na história do Brasil, não sem antes advertir a dificuldade de “datá-los, ambos com precisão” (1988, p. 35). Assim, localiza a ação passada de Riobaldo “no tempo da República Velha,

quando o interior do país se mantinha, por partes, como realidade sócio-política praticamente autônoma, fator fundamental, ao lado do feudalismo explorador e da injustiça social que até hoje continuam, para a compreensão das causas da jagunçagem e do coronelismo.” (p. 36) e a ação da narração, que constitui o seu presente, “depois do início da industrialização do país sob o governo de Vargas, talvez no início da segunda arrancada industrial no período da II República.” (p. 36).

Esse prolongamento que o crítico propõe, do choque que a personagem enfrenta para a questão do “meio sócio-geográfico”, é fundamental na revisão das abordagens do sertão do romance que estamos fazendo. Como dissemos, neste caso, o interesse ultrapassa a corroboração do sertão “real” como o sertão do romance – mesmo considerando o gesto de identificar na história do país o tempo em que se passaram tanto o passado como o presente da personagem. A diferença principal consiste em que o crítico analisa o romance em um marco mais abrangente, vendo-o como fazendo parte de uma realidade latino-americana e não exclusivamente brasileira.

Esse olhar distanciado, ou melhor, não concentrado sobre uma realidade especificamente nacional, permite ao crítico perceber no sertão do romance não só a representação de uma paisagem brasileira, mas um posicionamento perante uma realidade histórica comum a várias nações, especificamente às nações terceiro-mundistas.

Na contraposição entre passado e presente no mundo exterior o que está em jogo não é apenas o saudosismo lírico (“Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?” p. 304) mas um fenômeno real, de profundas e radicais transformações sócio-históricas (“Agora, o mundo quer ficar sem sertão” p. 220). Eis uma frase antológica e terrível pela extrema importância do fenômeno histórico que define – em termos não só brasileiros como planetários também –, o fenômeno do avanço do Brasil litorâneo, da *urbs* e de suas estruturas sociais e mentais, contra o *sertão*, do que resultará inevitavelmente a destruição deste pelas estruturas conscienciais do urbanizado. (p. 37)

Essa realidade de “profundas e radicais transformações sócio-históricas”, que pode ser percebida na observação do sertão da ação do jagunço e no da narração – “Cidade acaba com o sertão” (GS:V, p. 129) –, é, segundo o crítico, a realidade vivida pelos “grupos humanos

localizados no *hinterland* latino-americano” (1988, p. 43), isto é, em lugares isolados da civilização – como o sertão brasileiro –, ou “de grupos que, por seu progressivo isolamento, tornado total em determinado momento, perderam por completo ou quase o contato com a civilização, desligando-se dela.” (p. 42).

Ainda que não caiba dizer que a identificação do sertão “real” no sertão do romance aconteça nesta abordagem, é possível afirmar que se percebe o esforço do crítico por compreender a relação da realidade histórica com a obra nos termos de uma paisagem social – na perspectiva de analisá-la como “um novo momento da épica”:

Somente no sertão de um país do Terceiro Mundo – ainda não plenamente integrado na crise de fundamento da consciência ocidental e palco hoje (o Terceiro Mundo) de um processo de transição em que se inicia o abandono das visões de mundo mítico-sacrais ainda existentes e começa, portanto, o caminho que desembocará fatalmente no estágio de uma consciência racionalista e cética – apenas ali seria possível localizar e recriar um mundo épico. Esta é a genialidade de Guimarães Rosa. Sua intuição permitiu-lhe identificar, longe dos grandes centros urbanos ocidentalizados, a matéria ainda bruta, própria para a criação do épico. (p. 71)

1.4 As camadas mítico-universal e histórico-alegórica no sertão de *Grande Sertão: Veredas*: “duas caras de uma mesma moeda”

Rastreando as leituras do sertão em *Grande Sertão: Veredas*, deparamo-nos com o livro *O Brasil de Rosa* (2004), de Luiz Roncari. Trata-se de uma análise dedicada às obras que “compõem [...] o primeiro Guimarães”, que foram escritas durante o período do “desenvolvimentismo getulista” (p. 2004, p. 13). Sua proposta surge da pergunta pela relação entre a literatura e a história, especificamente pela maneira em que “as circunstâncias contribuíram para que os livros se imbricassem temática e formalmente e compusessem uma linha de desenvolvimento, pelo fato de o autor tratar nos três os mesmos tipos de problemas apresentados pela história.” (p. 14).

O interesse por essa relação com a história do país, implícita já no título do livro, nos fez supor que encontraríamos nessa abordagem um conceito do espaço do romance em que, possivelmente, se vinculassem a realidade nacional e o universo ficcional. Na busca desse conceito, revisamos o sumário e descobrimos que nenhum dos nomes das partes do livro fazia referência específica ao sertão enquanto categoria espacial. A ausência de uma menção explícita foi o primeiro indício de estar diante de uma ideia diferente do espaço, que talvez não se concentrasse na corroboração e, que, em consequência, demandaria um esforço diferente da nossa parte para ser compreendida.

A leitura da “Introdução” esclareceu vários aspectos associados à maneira pela qual o crítico entende essa relação e ao modo em que se aproxima dela, que achamos relevantes e que, por isso, destacaremos aqui. O primeiro deles é o conceito de *forma*. Roncari o introduz ao assinalar que sua pesquisa enquadra-se no campo dos estudos literários, “tanto no da crítica como no da história literária”, o que lhe exige considerar também “os problemas da forma, do modo de composição das obras e dos seus valores estéticos.” (p. 14)

Refere que na tentativa de compreender os assuntos dos quais falava Guimarães Rosa nos seus três primeiros livros - *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* - e de descobrir a perspectiva da qual o fazia, optou, em um primeiro momento, por aproximar-se do autor através das obras. Conta que tentou entrar nos textos sem ideias preconcebidas e sem uma atitude ingênua que desconsiderasse o caminho já percorrido pela crítica. Assim mesmo, anota que nesse processo percebeu que tanto o autor quanto a obra “falavam como se fossem vozes distintas e tinha presente que a expressão do primeiro, o seu modo cifrado e cabalístico de mais sugerir do que dizer, não era tudo e nem sempre a palavra mais decisiva.” (p. 14) e que, portanto, “procur[ou] entrar desarmado no sertão, e só a partir das pistas encontradas e identificadas [ir] recorrendo às informações exteriores para poder melhor persegui-las e puxar os fios que enraizavam os textos num terreno cultural e literário específicos.” (p. 14).

Suas observações mostraram-lhe também que, além da questão pelo que era dito e pelo ponto do qual o autor o dizia, mais uma coisa o inquietava: a pergunta pelo modo em que isso era dito. Esse assunto o remetia à questão da forma, que se revelava como “uma idéia organizadora com vistas a reproduzir estilizadamente e dar universalidade a um conteúdo particular.” (p. 15), o que implicava considerar as obras “como mundos autônomos,

convincentes bastante para serem aceitas como tal, e permanentes, capazes de sobreviverem às mudanças históricas.” (p. 14).

Note-se como se associam ao conceito da *forma* noções como a autonomia dos mundos ficcionais, sua relação com a história e o papel do autor na sua composição. O crítico continua recontando o seu processo, assinalando que através da análise de “A volta do marido pródigo” e “São Marcos”, percebeu “alguns problemas importantes enfrentados pelo autor” (p. 15). O terceiro dos problemas que identifica nos coloca de novo perante a questão da *forma* e das noções anteriormente referidas. Guimarães Rosa, afirma Roncari:

Compunha as suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. (p. 17)

De modo que o problema que enfrentava o autor consistia justamente em “como articular e fundir numa única representação e numa perspectiva construtiva os elementos colhidos nesses três tipos de fontes, e, ao mesmo tempo, compor com eles camadas distintas do texto.” (p. 17).

O “maior desafio” crítico consiste então, “em dar conta, na interpretação das obras, desses três estratos de significados e de como eles se articulam, mantendo ao mesmo tempo certa autonomia.” (p. 17). Comenta o crítico, a propósito, que a revisão da fortuna crítica mostrou-lhe uma tendência dominante para a identificação de duas das três camadas, daquelas associadas à fonte empírica e à fonte mítica e universal. A primeira, “na qual [o autor] retomava os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos recorrentes do processo de modernização e dos seus modos de expressão tradicionais” (p. 18); e, a segunda, “na qual ele elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras.” (p. 18).

Levando em conta a importância da terceira camada, ligada à fonte nacional e praticamente ausente nas leituras críticas, propõe uma aproximação das obras como “sendo

também [as] de um intérprete do Brasil, embora muito peculiar” (p. 20), a partir da afirmação segundo a qual “Guimarães Rosa, sem se descuidar dos nossos costumes privados, os da vida familiar e amorosa, próprios do romance, procurou integrar a eles também os da vida pública, o que deu a sua ficção também a dimensão de uma representação do país, e muito mais realista do que se poderia supor” (p. 20).

Considerando o autor um intérprete do Brasil, na perspectiva dos estudos históricos e interpretativos do país, identifica alguns dos aspectos associados à formação político-social – frequentemente revisados nesses estudos – nas obras de Guimarães. Entre eles destaca:

A miscigenação racial e o mulato; a estratificação e a hierarquia social; a organização familiar; os problemas do arrivismo e da ascensão social; a transição dos costumes senhoriais aos burgueses; a crítica ao dinheiro, como o sangue corrosivo do capitalismo, corruptor e dissolvente dos valores da tradição; a concepção das elites e as suas funções civilizatórias e modernizadoras; o conflito social, não apenas no plano da vida socioeconômica, mas também cultural; as ambigüidades geradas pelo choque entre civilização e barbárie, cultura e rusticidade, ordem e desordem; a insuficiência dos costumes tradicionais e patriarcais; e as alternativas do processo de modernização: imitação artificial do importado e ruptura com o velho ou a assimilação do novo sob o controle da tradição. (p.21)

A identificação desses assuntos no marco da consideração das obras de Guimarães Rosa como interpretações do Brasil mostra-nos o contexto no qual podemos procurar caracterizar a leitura do sertão no romance. É preciso começar por dizer que, diferentemente das abordagens de Viggiano e Bolle, não há aqui um interesse de identificação em termos de comprovação geográfica. Pois a leitura do Brasil e, especificamente, a do sertão no romance se concentra mais do que em uma paisagem geográfica, em uma paisagem social.

Seu interesse pela relação entre literatura e história e sua compreensão das camadas do texto – articuladas e autônomas – fizeram desnecessária a corroboração do espaço ficcional na realidade, pois ao reconhecer que o texto bebe de uma fonte empírica e que se configura em camadas, a questão da identificação da origem não se torna um imperativo. É esse o motivo pelo qual o crítico não procura provar ao leitor que o sertão em que acontece a ação do romance é o sertão nordestino, pelo que, em consequência, a leitura se abre à paisagem social

do Brasil, e, até, a uma abrangentemente universal. Exemplo desse desinteresse pela confrontação de dados é uma aclaração que o crítico faz em nota de rodapé, ao falar da maneira em que no juízo de Zé Bebelo “de alguma forma, o Brasil era ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado por relações ásperas e arcaicas.” (p. 265). Nesse ponto ele comenta: “Guimarães situa a ação do romance no espaço geográfico onde essa tensão era das mais agudas, ainda no tempo de sua escrita” (p. 265). Note-se que não há nessa afirmação um propósito comprobatório, pois a relação é clara e não precisa de maiores explicações. Cabe dizer, também, que essa é uma das poucas ocasiões em que se faz uma referência direta ao espaço da ação do romance.

O que poderíamos chamar de paisagem social é considerado em aspectos como a colocação da personagem em relação com a tradição literária brasileira; a existência de dois sertões no romance: um externo associado à ordem pública, e um interno ligado à ordem privada; e o funcionamento das diversas camadas no texto na constituição dos “mundos autônomos” de que fala o crítico.

Roncari coloca Riobaldo no panorama da literatura brasileira ao lado de *Iracema* e *Macunaíma*, por considerar que seu périplo, assim como os deles, “deixa de ser apenas o de um indivíduo para sintetizar e alegorizar também o de um povo” (p. 86) ¹³. Refere, a propósito, que a ciclotimia das personagens “que aparece esquematizada em *Macunaíma* e como traço de caráter do brasileiro, é mais bem particularizada no *Grande Sertão: Veredas*, pois aí já não é uma característica geral do povo mas só de uma parte dele, dos que ficaram fora da estrutura de poder” (p. 88).

Além disso, ao considerar as descrições da natureza da novela “São Marcos” (*Sagarana*) no horizonte das de *Macunaíma*, “que recordavam passagens de *Iracema*”, percebe que “elas adquirem outros sentidos e têm por função provocar outros efeitos” (p. 133). E assinala que “a partir das características do lugar, o narrador semeia indicações de penetração num espaço labiríntico, como construído por Dédalo” (p. 133). Essa referência nos faz pensar na possibilidade de caracterizar os efeitos da narração de Riobaldo associando-os

¹³ A propósito da vinculação de *Grande Sertão: Veredas* com *Iracema* e *Macunaíma*, cabe lembrar a já referida leitura de Eduardo Coutinho, em que as três obras são consideradas como representativas de três momentos-chave da construção da identidade brasileira. (Ver: COUTINHO, 2002)

também à estrutura labiríntica¹⁴, ao mesmo tempo em que parece nos advertir sobre o caráter indispensável de analisar o funcionamento particular desses elementos no interior do texto.

Essa paisagem também se compreende desde a percepção de Riobaldo, considerando as duas esferas da sua vida: a pública e a privada. Cabe apontar que, nas primeiras páginas do livro, falando a propósito do “problema do gênero de *Grande Sertão: Veredas*”, Roncari identifica “duas ordens distintas de fatos [no romance], a pública e a privada” (p. 21), associadas a dois tratamentos formais diferentes:

O *épico*, para a primeira, que deve teatralizar a *saga* de um povo, a luta e os conflitos da assimilação civilizatória; e o *romanesco*, para a segunda, que encena os descaminhos do herói na realização das expectativas da vida amorosa e privada. (p. 21)

Essas duas ordens de fatos estabelecem uma relação de correspondência com as esferas da vida de Riobaldo, de modo que a ordem pública se vincula com a esfera da vida no bando, e a ordem privada com a esfera da sua intimidade. Considerando essas duas esferas, o crítico afirma que no sertão do romance há também dois *sertões*, um externo e outro interno, a saber, o da vida guerreira de Riobaldo e o da sua vida íntima, respectivamente. Sendo, esses dois, espaços em que “igualmente habitavam demônios que precisavam ser combatidos, mas em lutas a serem travadas de modos muito distintos.” (p. 203)

Da identificação desses sertões, passamos à consideração do funcionamento das camadas na consolidação do universo narrativo. Note-se como o reconhecimento de ordens de fatos, esferas da vida da personagem e tipos de fontes que dão base à invenção, se associa à tese das camadas do texto. O sertão do romance compreende-se nesse regime – caracterizado pela coexistência do público e do privado; do épico e do romanesco; e do empírico, do mítico-universal e do histórico-alegórico – como um sertão da mistura que impõe aos estudos críticos o desafio “de verificar as articulações e funções literárias dessas diferentes camadas, quer dizer, de que modo elas constituem as várias dimensões da composição e sustentam a sua arquitetura que, por sua vez, as integra num todo.” (p. 318)

¹⁴ Lembre-se que Willi Bolle propõe também uma leitura do sertão como labirinto (Cfr. BOLLE, 2004, pp. 78-89).

Tentando responder ao desafio, o crítico aproxima-se de algumas personagens do romance, procurando decifrar as significações que nelas subjazem, principalmente as associadas à camada mítico-universal e à histórico-alegórica, partindo da certeza de que “só serão devidamente compreendidas se apreciadas integradas às demais camadas significantes e não seccionadas, como geralmente se faz” (p. 318). Assim descobre, por exemplo, que “sob o mesmo chapéu de Joca Ramiro, temos um chefe jagunço, o barão do Rio Branco, dom Pedro II [e] Zéuz/Jupiter” (p. 318). Essa, entre outras observações, leva-o a afirmar:

Tendo pelo menos duas representações – por exemplo, Zé Bebelo podendo ser visto, ao mesmo tempo, como Hermes e Rui Barbosa –, elas permitem que ultrapassemos os sentidos restritos, simbólico e alegórico, e as reunamos como duas faces da mesma moeda, uma universal e outra particular, uma mítica e outra histórica. (p. 318)

Considere-se como o reconhecimento da coexistência dessas várias camadas, embora procure resolver a leitura segmentária, não dá conta da articulação da qual fala o crítico, e como, portanto, a imagem da moeda e das suas duas faces é mais que reveladora.

No que respeita a nossa tentativa de aproximar-nos dos critérios de leitura do sertão enquanto categoria espacial, insistimos em que há neste caso um interesse pelo sertão nos termos de uma paisagem social cujas fronteiras excedem a região nordestina em direção não só ao território brasileiro, mas à universalidade. Em razão da flexibilidade das suas fronteiras, dada pelo interesse do crítico pela relação entre história e literatura, a corroboração do espaço ficcional sobre a geografia não tem lugar. De outra parte, insistindo na ideia da dinâmica tríplice que temos adotado como ferramenta metodológica, podemos dizer que se observa neste caso também certo grau de coincidência no que se refere à identificação das fontes e das camadas de sentido, ainda que o maior ponto de contato que percebemos seja a ideia da coexistência e articulação.

Poderíamos dizer que a fonte e a camada empíricas parecem relacionar-se com a dimensão geográfica, pois fazem referência a uma determinada realidade dada; e que o “sertão interior” parece ter seu correspondente na dimensão existencial, já que se relaciona com a experiência perceptiva da personagem. No entanto, reiteramos que é a ideia de

movimento, de articulação e coexistência o que achamos se aproxima mais da dinâmica tríplice que guia nossa tarefa.

1.5 Princípio geral de reversibilidade: “O Sertão–enquanto-Mundo”

Impossível deixar fora da nossa revisão o texto de Antonio Candido, “O homem dos avessos” (1957), que inaugurou junto com “Alguns aspectos formais de *Grande Sertão: Veredas*” (1957), de Cavalcanti Proença, o extenso e interminável caminho das leituras críticas do romance que nos ocupa.

É preciso dizer, para começar, que se percebe nesta abordagem a preocupação constante do crítico com a relação que se tece entre realidade e ficção, assim como com o diálogo que estabelece o romance com a tradição. Esta proposta fundamenta-se no reconhecimento da invenção e, em consequência, da relação entre o mundo criado na linguagem e o mundo real. O crítico assinala:

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos. Se o puder fazer, estará criando o *seu* mundo, o *seu* homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa. (1991, pp. 294-295)

Há nesse trecho vários aspectos que se associam à relação entre a realidade e a ficção. Note-se que Candido parte da consideração da realidade “do mundo e do homem” como “semente” da tarefa criativa, enquanto “abismos de virtualidades”; e da invenção como um processo em que, através da deformação, erigem-se “um mundo e um homem diferentes”. Avançando sobre essa consideração da realidade, ressalta a experiência do autor como observador, comentando:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (Candido, 1991, p.295)

Advirta-se que aqui o crítico fala do sentido universal que resulta da transformação da realidade observada no processo da invenção. Esse sentido, implícito já na afirmação da criação nos termos de “uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa”, é contemplada agora à luz da questão da “superação do lastro de realidade” e, por sua vez, da “matriz regional”.

Após introduzir a proposta, Candido submerge no romance, percebendo nele “três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem e a luta” (p. 295), e que dão ordem ao desenvolvimento da sua leitura. Acompanharemos a continuação a passagem do crítico por dois desses elementos – a terra e o homem –, tentando determinar a ideia do sertão como espaço do romance que subjaz no texto.

Concentrados no trecho dedicado à “Terra”, percebemos como o pressuposto da invenção como um processo de criação de “um homem e um mundo diferentes” (p. 295) determina a abordagem. À diferença das leituras do sertão que consideramos anteriormente, nesta evidencia-se o esforço por compreender o espaço do romance de uma maneira peculiar. Como os outros críticos, Candido também passa pela identificação da paisagem e da toponímia do romance sobre o mapa, referindo: “A cada passo, a realidade tangível desse Norte de Minas, estendido até Piauí, onde o homem do Sul é um estranho. Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação.” (p. 296) Contudo, adverte:

Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. (pp. 296–297)

O rio São Francisco divide esse universo ficcional em duas partes: o lado direito e o lado esquerdo, que representam o fasto e o nefasto, respectivamente. Da margem direita “a topografia parece mais nítida; as relações mais normais” (p. 297); entretanto, da esquerda “a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem.” (p. 297). Entre elas, lê-se o rio como um eixo, o “eixo líquido”, que constantemente se transpassa ao ir de um lado para o outro:

Simbolicamente, eles [Riobaldo e Diadorim] vão e vêm de uma a outra margem, cruzando e tocando as duas metades qualitativas do Sertão, do Mundo. (p. 297)

Essa passagem constante de margem a margem, essa “heterolateralidade” – como a denomina Candido – “mostra a coexistência do real e do fantástico amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis.” (p. 298). Mostra, também, como a paisagem pode mudar em concordância com as situações. A propósito dessa mudança, coloca-se o caso do Liso do Sussuarão que “é simultaneamente transponível e intransponível, porque a sua natureza é mais simbólica do que real” (p. 298). Em conclusão, afirma que a variação da paisagem se deve “ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem, que é uma das partes da visão elaborada neste livro: ‘sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar’.” (pp. 298 – 299).

A leitura do sertão transborda sua análise como paisagem física com valores simbólicos, e estende-se ao que poderíamos denominar “paisagem social”, no trecho dedicado ao “Homem”. Aí se considera o modo pelo qual o sertão enquanto meio físico produz os homens que o habitam, “os encaminha e desencaminha” (p. 299), como, por exemplo, “o Sertão

transforma em jagunços os homens livres” (p. 300). É importante assinalar que essa consideração supõe também no sertanejo da ficção a coexistência do real e do fantástico: “há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real; há duas humanidades pois os jagunços são e não são reais.” (p. 300).

A consideração da variabilidade da paisagem originada pela “adesão do mundo físico ao estado moral do homem” (p. 298) e da capacidade do sertão de transformar os homens – de fazê-los –, leva o crítico a propor que há no romance um “princípio geral de reversibilidade” (p. 305). Um princípio da passagem, da travessia entre o um e o outro, do que conclui:

Assim, vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. A soberania do romancista, colocado na sua posição-chave a partir da qual são possíveis todos os desenvolvimentos virtuais, nos faz passar livremente duma esfera à outra. A coerência do livro vem da reunião de ambas, fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo. (pp. 305- 306)

Como dissemos anteriormente, percebe-se nesta abordagem um interesse por compreender o sertão do romance de uma maneira particular e determinada pelo próprio texto, na sua relação com o real e com a tradição. Resultado dessa preocupação é a sugestão do princípio geral de reversibilidade como princípio estrutural do romance. Notamos, também, que pela primeira vez nos encontramos diante de um texto que subordina a identificação de uma realidade dada à ideia da invenção e do papel soberano do romancista na criação de “*seu mundo e seu homem*”.

Tecendo redes entre esta abordagem e a dinâmica tríplice, percebemos que há entre ambas uma grande proximidade. As observações de Candido sobre as referências geográficas precisas assim como sobre o movimento de Riobaldo nesse espaço parecem muito próximas do que Coutinho define como dimensão geográfica. Do mesmo modo, a consideração da variabilidade da paisagem que tem sua explicação na “adesão do mundo físico ao estado moral do homem” parece fazer referência à dimensão existencial do espaço. E, por último, o reconhecimento do caráter ficcional do mundo do romance parece aludir à terceira dimensão, a linguística, pois surge de uma compreensão da relação entre o real e a ficção muito semelhante com a que fundamenta a ideia da dinâmica tríplice:

Não há dúvida de que tanto um [o protagonista] quanto o outro [o espaço] portam aspectos expressivos do referencial em que se baseiam, mas a ênfase sobre seu caráter de construção lingüística expõe constantemente a fragilidade de qualquer analogia restritiva. [...] Trata-se de uma criação estética, consciente de sua condição de discurso, e composta da mistura de elementos provenientes da experiência e da observação com outros totalmente inventados no momento mesmo da expressão. (Coutinho, 2002, p. 63)

1.6 Princípio de hibridação

O último dos textos que incluímos na nossa revisão é o ensaio “O romance de Rosa, temas do *Grande Sertão* e do Brasil”, escrito por José Antonio Pasta Júnior e publicado em 1999. Cabe apontar que achamos pertinente sua inclusão porque embora não se dedique especificamente à leitura do espaço, identifica um “princípio de hibridação” que “determina a lógica de base do livro e responde pelo conjunto de sua estrutura formal”, o que nos revela seu posicionamento diante da relação entre o real e o ficcional, a nos levar a questionar o sertão enquanto categoria espacial no romance.

Pasta Júnior inicia sua reflexão evidenciando as exigências que o romance faz ao crítico, assinalando que “quem quiser de fato ler o *Grande sertão* guardando fidelidade à demanda do livro, terá de lê-lo ao mesmo tempo com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionamento e a *participação* que, no limite, só conhecem o mito e o rito” (1999, p. 62). Comenta, em continuação, que “a esquisita singularidade” que essas exigências representam “é tudo, menos um acidente da recepção”, pois “nela se manifesta de maneira decisiva o modo de ser mais íntimo da obra – de que tudo depende – e que permanece ainda oculto e resguardado” (p. 62). Na sequência, afirma que aquilo que permanece oculto, “esse núcleo escondido da obra parece esperar que a crítica, renunciando ao seu enleio nessa duplicidade hipnótica, venha a fazer face à aporia em que a coloca o romance de Rosa [...] – o dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo.” (p. 62)

Afirma que esse modo de ser da obra, que supõe uma série inesgotável de hibridismos, suporta a “vigência simultânea” de dois regimes da relação sujeito-objeto, um que considera a distinção entre sujeito e objeto, e, o outro, que pressupõe a indistinção deles. Nessa “vigência” funda-se o que o crítico denomina “princípio de hibridação”, que determina tudo no romance, tanto sua estrutura formal quanto – como já se viu – sua leitura. Trata-se de um princípio organizador que funciona ao redor de um “núcleo de movência contínua” que “obriga a uma série incessante e mesmo dramática de mutações” e que, no entanto, “é incapaz de produzir a diferença ou de encaminhar a transformação.” (p. 63). Seu funcionamento caracteriza-se pela “junção inextricável [...] de movência obrigatória e fixidez inamovível” (p. 63), que “assume a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas.” (p. 63).

Analisando essa junção, concentra-se em Riobaldo, fundamentalmente no modo em que sua consciência aparece dividida – partição que se resume na expressão “Eu era dois, diversos?” (p. 63). Observa como nem no passado nem no presente do relato a personagem consegue resolver ou superar essa divisão e como isso implica a constante recolocação do “dilema irredutível: como o mesmo pode ser o outro?” (p. 63). A impossibilidade de superá-lo, assinala, explica-se na “contradição de base que o constitui” e que o condena a “responder continuamente que o mesmo é o outro” (p. 63). Que Riobaldo seja ao mesmo tempo “indivíduo isolado, de um lado, membro de fratria ou clã de outro; livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado” (p. 63) implica que sua consciência obedeça – pelo mesmo princípio de hibridação do romance – simultaneamente a dois regimes antagônicos: “àquele que lhe impõe a distinção do mesmo e do outro e àquele que lhe torna inconcebível essa mesma distinção.” (p. 64).

A coexistência desses regimes na consciência da personagem faz com que, na afirmação de que o outro é o mesmo, seja preservada e abolida a distinção. Esse duplo movimento, assinala o crítico, dá à personagem “sua conhecida feição de metamorfose contínua, de passagem abrupta de um pólo a outro” (p. 64). Além disso, acrescenta, essa passagem implica também uma supressão, pois “no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser: ele se forma suprimindo-se” (p. 64).

Cada passagem do mesmo no outro é, por assim dizer, mediada apenas pela destruição, pois se o mesmo suprime o outro apossando-se dele, por seu turno este o aniquila, ocupando-lhe o lugar. (p. 65)

A consciência de Riobaldo, marcada, como o romance todo, pela metamorfose constante que gera o princípio de hibridação, caracteriza-se por essa supressão – pela “má infinidade” – que supõe a passagem do mesmo no outro, que como movimento de contradição insolúvel não implica nem superação nem resultado algum.

Desse mesmo movimento de formação supressiva é partícipe o leitor, quem é ao mesmo tempo concebido como alteridade e suprimido enquanto tal, sendo assim “uma espécie de duplo do narrador, um seu outro e o mesmo, algo entre o contratante e o pactário.” (p. 64).

Após considerar as particularidades desse princípio de hibridação na relação que o romance estabelece com o leitor, Pasta Júnior concentra-se na leitura do romance no marco da tradição da literatura no Brasil. Observa que “a literatura brasileira não cessa de por e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país, igualmente posta e reposta ao longo da história”. (p. 67). Uma marca que fala do modo em que o país “praticou a junção contraditória de formas interpessoais e sociais que supõem a independência ou a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta.” (p. 67).

Essa contradição que parece marcar o Brasil é, segundo o crítico, o que “Guimarães Rosa vai reencontrar no fundo Sertão” (pp. 67 – 68). Uma luta de morte que “se expande [no romance] desde a consciência do indivíduo até a guerra sertaneja” (p. 68).

Concebendo-se ele [Riobaldo], por um lado, como indivíduo autônomo, não pode menos que experimentar cada uma dessas alterações como uma desposseção de si, ou um aniquilamento, a que replica com um movimento inverso, mas simétrico, de investir furiosamente o outro e, por seu turno, tratar de suprimi-lo. É desse modo que ele muda incessantemente, mas é também assim que cada uma dessas mutações é mediada por uma morte – em que ele é suprimido pelo outro e/ou em que o suprime. (p. 68)

Nesse princípio de hibridação que comporta o movimento da má infinidade compreende-se também a relação do romance com a realidade brasileira. Note-se que ao afirmar que o autor reencontra a contradição característica das relações sociais “no fundo Sertão” e ao identificar o princípio que rege o todo que é o romance, o crítico se mostra distante das recorrentes interpretações que compreendem a relação entre a obra e a realidade nos termos de uma correspondência e que se concentram na identificação tanto de elementos topográficos como de detalhes da história – nos dois casos fazendo um exercício de corroboração do real no ficcional, como se do reconhecimento das diferenças de duas imagens aparentemente semelhantes se tratasse.

A esse respeito, e já para concluir seu ensaio, Pasta Júnior considera a polêmica em torno do salto do sertão para o mundo, a saber, se ele é imediato ou “se passa por uma mediação essencial, que é o Brasil” (p. 70). Explica que analisando essa polêmica a partir do princípio de hibridação, pode-se dizer que assim como é suportada a vigência simultânea de dois regimes, um de distinção e outro de indistinção entre sujeito e objeto, é suportada no mesmo movimento supressivo a vigência tanto da mediação quanto da imediatidade:

Assim é certo que o *Grande sertão* passa pela mediação do Brasil, mas é igualmente certo que, nele, a mediação é a imediatidade. (p. 70)

A leitura do sertão que subjaz nesta abordagem se concentra no funcionamento da obra, na trama que caracteriza todo o seu movimento. Portanto, não é identificável aqui uma ideia do espaço do romance em que sejam discerníveis dimensões associadas à paisagem geográfica, à experiência subjetiva da personagem ou à construção lingüística.

1.7 Do sertão da fábula ao sertão da ficção

A revisão que fizemos permitiu nossa aproximação dos critérios que têm determinado a leitura do sertão do romance enquanto categoria espacial. Tornou evidente, por exemplo, o privilégio que as leituras de Alan Viggiano e Willi Bolle dão à verificação da paisagem do sertão nordestino nas descrições espaciais incluídas no romance; ou a preocupação de autores como José Hildebrando Dacanal e Luiz Roncari pelo modo com que a imagem do sertão revela o vínculo com uma realidade histórica específica – latino-americana e brasileira,

respectivamente – enquanto paisagem social; e o esforço de Antonio Candido, José Antonio Pasta Júnior e Eduardo Coutinho por descobrir o princípio dinâmico do livro.

Além disso, evidenciou que, na maioria dos casos, a consideração do sertão se concentra na experiência do espaço da personagem, protelando a possibilidade de lê-lo com um distanciamento tal que permita compreendê-lo como um espaço do romance que se expande na materialidade das palavras e no tempo da leitura. E, nessa medida, contribuiu na definição da nossa proposta de leitura.

Para aproximar-nos do sertão do romance partimos do reconhecimento da singularidade do universo da obra, vale dizer da sua diferença com respeito à realidade. É importante anotar, aqui, que pretendemos considerar a realidade particular desse espaço tangível, limitado e, no entanto, aberto à expansão do sentido. Tangível na medida em que nosso contato com ele implica sua existência física, pois não podemos aproximar-nos dele mais do que através da sua leitura, que comporta o fato de pegar o livro na mão – ou de ficar diante da tela do computador, no caso da edição digital – e passar nossos olhos através das palavras impressas. Limitado enquanto tal, como objeto, possui suas dimensões determinadas em concordância com o número de caracteres de que está composto. E, aberto à expansão pela sua disposição constante a deixar-se habitar, enquanto lido e ainda na ausência do leitor.

Além disso, apoiando-nos na distinção que Foucault faz entre fábula e ficção (Cfr. 2001, pp. 210 – 218), propomos aproximar-nos desse espaço em dois momentos, um concentrado na fábula, vale dizer “[n]o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos)” (2001, p. 210); e, o outro, na ficção, isto é “[n]o regime da narrativa, ou melhor, [n]os diversos regimes segundo os quais ela é ‘narrada’” (p. 210).

Assim, no segundo capítulo dedicar-nos-emos a aprofundar no sertão que Riobaldo percebe, analisando as particularidades da sua situação narrativa: quem é ele, o que narra, qual é seu objetivo, para quem narra; para concentrar-nos, no terceiro capítulo, no sertão da ficção a partir da análise da presença e da intervenção do “doutor”; da construção do “eu”, do verdadeiro e do real em um relato determinado pelo processo memorialístico e pela busca permanente de respostas; e, finalmente, da passagem do relato oral à escrita, um espaço regido por princípios singulares, determinados na e pela escrita, ou, mais claramente, deter-nos-emos na passagem – travessia –, atestada pelo próprio texto, da existência na palavra falada –

fugidia e intangível – à existência na escrita – limitada, tangível e, por isso, sempre disponível ao encontro do sentido.

CAPÍTULO II

O SERTÃO DE RIOBALDO

“Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; portanto é que refiro tudo nestas fantasias.” (GS:V, p. 219)

“E há um vero jeito de tudo se contar –uma vivência dessas?” (p. 445)

Ao longo deste capítulo dedicar-nos-emos a aprofundar a imagem do sertão que Riobaldo projeta no seu relato. Uma imagem em que convergem experiências sensíveis, lembranças, culpas e desejos, associados ao sertão não só como um espaço pano de fundo, mas como um espaço habitado, cujos limites se dilatam no tempo da memória e da narração.

Para aproximar-nos dessa imagem, procuraremos reconstruir a situação na qual tem lugar esse relato, tentando compreender as suas particularidades: seus objetivos, suas motivações e suas estratégias, assim como as circunstâncias que favorecem o seu acontecer. Começaremos fazendo uma advertência, ao mesmo tempo óbvia e problemática, ao redor da narração da personagem e do ato de linguagem perante o qual nos colocamos ao ler o romance.

Observe-se que seguindo os indícios da obra, podemos afirmar que Riobaldo conta oralmente, em pouco mais de três dias, sua história para um homem –“doutor”– vindo da cidade. Do mesmo modo, podemos inferir pelos signos que abrem e fecham o romance – “– ” e “∞”– que alguém intervém na passagem desse relato à escrita, outra personagem, outro ser da ficção, possivelmente o doutor que o escuta atentamente com caderneta e caneta na mão. Ainda que reservemos a consideração dessa passagem para o último capítulo – aquele intitulado “Grande Sertão: Travessia” – por ser o objetivo deste a análise do espaço que Riobaldo projeta no seu relato, achamos relevante levar em conta desde agora o artifício ficcional que supõe essa passagem.

Com o objetivo de reconstruir as circunstâncias em que o relato de Riobaldo tem lugar, lançamos mão de cinco questões básicas: Quem narra? O que conta? Como? Por quê? Para quem?. Concentrar-nos-emos nelas ao longo deste capítulo com a expectativa de caracterizar a imagem que projeta o narrador do sertão, como um complexo em que confluem não só as suas lembranças e os seus sentimentos, mas as suas pretensões enquanto narrador.

2.1 Eu, Riobaldo

Para dar início à nossa análise, e começando pela primeira questão – Quem narra? – observaremos como Riobaldo começa a desenhar a sua própria imagem no trecho introdutório, que corresponde às primeiras sete páginas do livro. O relato começa com a explicação dos “tiros que o senhor ouviu” (p. 9). Ele confessa para o doutor que foi ele quem disparou, dizendo “Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.” (p. 9) e, em seguida, comenta que foi chamado para ver um bezerro – “bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro.” (p. 9) –, que, segundo o povo, “era do demo” e que, por isso, devia ser morto; agrega a essa informação que, para efetivar essa morte, “vieram emprestar minhas armas” (p. 9). Observe-se como a declaração Riobaldo ter sido o autor desses tiros revela que ele é atirador por gosto e costume, e, além disso, como a relação do evento do bezerro complementa essa característica revelada, pois indica que ele não só gosta e costuma atirar, mas que é possuidor de armas. Além disso, introduz o tema do diabo.

A seguir, Riobaldo manifesta a sua postura diante do demônio, referindo inicialmente “Eu, pessoalmente, quase que já perdi nele a crença, mercês a Deus” (p. 10), esclarecendo na sequência:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... (p. 11)

Advirta-se que ainda que Riobaldo afirme quase não acreditar no diabo, torna evidente a importância que tem para ele o fato do seu interlocutor confirmar a inexistência dele. Essas declarações que parecem um pretexto para introduzir o relato e que se apresentam tão ingênuas como o assunto do uso e a posse de armas, anteriormente relacionado, são, no entanto, informações que temos que considerar como constitutivas da imagem que de si mesmo projeta o narrador.

Isso mesmo cabe dizer a propósito de outra das particularidades que Riobaldo revela no entremeio dessas duas colocações: a dedicação do seu tempo à especulação.

Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsejos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe ou não existe? (p. 11)

Característica que, posteriormente, é complementada com a afirmação “Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta. E o reumatismo...” (p. 15). Note-se como a imagem do narrador vai se definindo a partir das pequenas informações que ele vai proporcionando; de modo que, com as poucas particularidades que revela nesse trecho, somos capazes de inferir que Riobaldo é um homem velho, aposentado, que provavelmente esteve envolvido no seu passado em assuntos associados às armas e que anseia confirmar a inexistência do diabo.

Ainda nesse trecho introdutório, Riobaldo fala – ardilosamente – do seu grau de instrução, ressaltando sua inferioridade com respeito ao doutor:

Sou só um sertanejo, nessas altas esferas navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-tres, até geografia e estudo pátrio. (p. 15)

Essas novas informações enriquecem as particularidades anteriormente reveladas e nos permitem fazer outras inferências. Podemos, por exemplo, associar agora a experiência de atirador e a posse das armas com o fato de Riobaldo ser um homem do sertão, assim como associar a sua crença no diabo com a sua limitada instrução. Além disso, podemos

perceber que a corroboração que ele procura por parte do seu interlocutor é uma comprovação racional e, portanto, que ele não escolhe à toa o ouvinte do seu relato. A respeito, cabe lembrar também que Riobaldo chega a dizer que a inexistência do diabo deveria ser proclamada pela lei – extensão, no caso, da razão:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (p. 15)

A busca constante da ratificação da inexistência do diabo revela-se como uma obsessão à medida que avança o relato. Reparemos como esse assunto adquire cada vez mais relevância: no começo a personagem afirma quase ter perdido a crença no demônio, no entanto, um pouco depois, começa a solicitar insistentemente ao seu interlocutor a aprovação da sua intuição de que “Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum.” (p. 11). A seguir, assinala “Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém diz.” (p. 12). Refere, a propósito, o caso do Aleixo, cujos filhos adoeceram após ele “só por graça rústica, mat[ar] um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola.” (p. 12), e o do menino Valtei, judiado pelos pais por ter sido “desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza.” (p. 13). Depois de fazer essas referências, fala de si mesmo, anotando: “Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem assistido, terríveis bons-espíritos me protegem.” (p. 14)

A observação desse assunto gradativamente se internaliza, passando da idéia geral do diabo para os casos do Aleixo e o Valtei, e daí para a própria experiência daquilo que a personagem chama o “seu temer de consciência”. É nesse momento que a obsessão se faz evidente, pois o narrador refere as diversas providências que toma para garantir a “salvação-da-alma” (p.15), enquanto consegue a corroboração da inexistência do demônio através da “doutoração” do seu interlocutor ou dos atributos da lei.

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardeque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. [...] Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. (p. 15-16)

Nesse trecho introdutório não há somente informações associadas à imagem de Riobaldo, mas também à do seu interlocutor. Note-se que ainda que o narrador não caracterize o outro de maneira explícita, a obsessão pelo diabo assim como as outras características que assinalamos determinam também as particularidades daquele que escuta. Pode-se dizer que a imagem daquele se constrói, pelo menos em um primeiro momento, através da comparação implícita que Riobaldo estabelece ao descrever-se. Assim, ao falar de si, ele diferencia-se do outro, assinalando, por exemplo, a inferioridade da sua instrução e o fato de ele ser um homem do sertão, o que revela, no contraponto, que o seu ouvinte é alguém de “suma doutoração”, que provém da cidade, e que representa, portanto, um papel fundamental na sua busca por uma comprovação racional da inexistência do diabo.

Vemos como as nossas cinco questões-chave vão sendo desenvolvidas desde o começo do relato; até agora consideramos como nesse curto trecho introdutório o narrador constrói uma imagem de si próprio e, ao mesmo tempo, um desenho do seu interlocutor. Analisando a aparição da presença do doutor nas palavras aparentemente concentradas na descrição do narrador, alcançamos entrever mais um aspecto associado com outra das nossas questões: o porquê da narração. Essa pergunta leva-nos de volta ao assunto do demônio, particularmente à sua interiorização e à necessidade de resolver por meios racionais a dúvida da sua existência.

Ainda que não seja possível afirmar qual é o motivo do relato a partir das informações contidas nas primeiras páginas do livro, podemos supor que as razões da narração se associam ao assunto do diabo, que, como vimos, na medida em que avança o relato, vai do geral ao

peçoal. Além disso, e considerando as particularidades do interlocutor, percebemos que há uma estreita ligação entre aquilo que motiva o relato de Riobaldo e o que a presença desse “doutor” vindo da cidade representa para a consecução dos seus objetivos – que, por enquanto, limitamos à comprovação racional da inexistência do diabo. Isto quer dizer, em outras palavras, que somos capazes de inferir que qualquer um não pode ser o ouvinte de Riobaldo, não um sertanejo, por exemplo, mas alguém alheio à ordem do sertão, um “estrangeiro”.

É preciso observar o modo pelo qual a presença do interlocutor se corporifica nas palavras de Riobaldo. Note-se que desde o começo do relato se percebe a presença do doutor, ainda que a voz dele permaneça inaudível. A esse propósito é preciso destacar principalmente três aspectos: a maneira com que Riobaldo se coloca perante o doutor em relação às suas expectativas; o modo em que percebemos a presença dele; e o papel fundamental que ele representa para o ato narrativo de Riobaldo, que comporta um processo de rememoração e de reconstituição do passado na linguagem, determinado pela urgência da comprovação da inexistência do demônio.

2.2 “O diabo não existe, não há”

Do primeiro desses aspectos temos nos aproximado superficialmente ao considerar o modo pelo qual Riobaldo se apresenta como um sertanejo, parcialmente instruído e já entrado na velhice. Além disso, é preciso aprofundar a análise das estratégias das quais se serve a personagem para conseguir a tão ansiada corroboração, que incluem além do reconhecimento da instrução superior do interlocutor, o estabelecimento de uma relação de confiança entre eles; e a ordenação intencional dos fatos no relato.

Procuramos acompanhar a narração para analisar o modo pelo qual as motivações da personagem determinam as suas características formais. Notamos até agora como Riobaldo introduz informações sobre si e sobre seu interlocutor desde o início do seu relato; na continuação veremos como, às vezes, ele diminui o valor de alguns dados e reserva outros com a finalidade de surpreender e comover o seu interlocutor.

O fato de ter sido jagunço é um dos aspectos que Riobaldo introduz de maneira tangencial. Observe-se que isso, embora seja fundamental para ele e para a sua história,

aparece no relato pela primeira vez como um dado qualquer. Referindo o seu encontro casual com o delegado Jazevedão, anota: “Fui vestido bem, e em carro de primeira, por via das dúvidas, não me sombrearem por jagunço antigo.” (p. 17). Essa referência cumpre na narração a mesma função que as boas roupas no trem: diferenciar o proprietário do jagunço – que não representa, para o Riobaldo-narrador, prestígio nenhum. Cabe lembrar os comentários que Riobaldo faz a propósito da viagem que o doutor pretende fazer pelo sertão, considerados desde a posição que representa sendo proprietário de terras. Ele assinala:

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos de bons valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola. (p. 23)

À diferença daqueles que têm que pedir esmola, Riobaldo possui riquezas e mantém um grupo de seguranças nas suas terras, composto por parceiros do passado:

Mas hoje, que raciocinei, e penso a oito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fogo-e-ferro. A ver. Chegassem viessem aqui com outras leis ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, aí, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retê-retêm... E sozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu minha gente. (p. 24)

A maneira pela qual são apresentadas essas informações é um indicador da consciência narrativa de Riobaldo, isto é, do fato de ele reconhecer o poder criativo e sugestivo das suas palavras. É importante considerar que essa consciência está diretamente associada a uma intenção, a uma necessidade que motiva o ato comunicativo, e que no caso de Riobaldo é exposta em repetidas ocasiões através da pergunta pela existência do demônio. Analisando-se o modo pelo qual essa questão é colocada, evidencia-se não só o caráter explícito das intenções de Riobaldo, mas a impossibilidade de ele obter uma resposta contrária à que espera do seu interlocutor. Para ver como isso acontece observemos o seguinte trecho:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é

que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. (p. 11)

Tentando reconstruir o movimento de Riobaldo nesse trecho, percebemos que a pergunta pela existência do diabo não parece feita ao acaso, mas inscrita em um plano, do qual podemos identificar, por enquanto, quatro momentos: o primeiro, de afirmação; o segundo, de submissão; o terceiro, de persuasão; e, o quarto, novamente de afirmação. Riobaldo começa dirigindo-se ao doutor com muita deferência: “Explico ao senhor”, para afirmar energicamente: “Solto por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!”. Em seguida, e em contraste com o recente tom de firmeza, ele assume uma atitude de subordinação, colocando-se por completo – em aparência – à mercê da resposta do seu interlocutor: “O senhor me aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido.”. Logo após, e através de uma pergunta retórica que inclui referências à instrução do outro, induz a resposta que deseja ouvir: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?!”. E, para terminar, afirma de novo “Não? Lhe agradeço, sua alta opinião compõe minha valia.”, para completar: “Já sabia, esperava por ela.”

A pergunta que se torna obsessão para Riobaldo e que parece encontrar resolução nesse trecho aparece novamente algumas páginas adiante:

Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... Invencionice falsa! (p. 25)

A questão dessa vez torna-se mais complexa, pois não é mais só a inexistência do diabo o que se pretende comprovar, mas também a impossibilidade de com ele se pactuar. Nesse

parágrafo, esse assunto se agudiza ainda mais, na medida em que se revela como uma preocupação existencial e não mais como um pretexto para introduzir o relato ou como um tema genérico que sirva para manter o fio da conversa:

E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, daí de entre as Veredas-Quatro – que são dum senhor Almirante, que reside na capital federal? Posso algum!? Então se um menino menino é, e por isso não se autoriza de negociar... E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro – ; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já se fez... Dei rapadura ao jumento! Ahã. (p. 22)

Note-se que é nesse trecho em que, pela primeira vez, a personagem coloca o assunto do diabo e da venda da alma como um aspecto em que possa ter alguma responsabilidade. Aqui, como no trecho acima observado, Riobaldo começa fazendo uma pergunta para o seu ouvinte – “o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda de com o demônio se poder tratar pacto?” –, para a qual ele tem previamente uma resposta – “Sei que não há”. Em seguida reflete sobre a probabilidade de vender a alma como se de uma terra alheia se tratasse – “Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem obediência legal” –, afirmando que essa possibilidade só teria cabimento como um ato da meninice, estando “fantasiado de momento”. Assim, “fantasiado” como criança, ele vai se revelando, aos poucos, responsável por algo que ainda nesse ponto do relato não é claro, mas que é de muita relevância para a personagem, e que se vincula ao assunto da venda da alma: “Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos”. Em uma dinâmica parecida à do trecho em que Riobaldo procura a confirmação da inexistência do diabo, a personagem, após ter afirmado através de uma pergunta retórica a impossibilidade de pactuar com o diabo e de posteriormente refletir em torno da responsabilidade que só um estado de meninice – “meninice em sonhos” – poderia carregar, conclui:

Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres. (p. 22)

Vemos como mais uma vez o movimento entre submissão e persuasão dá o ritmo ao relato e estabelece o sistema de relações entre o narrador e o seu ouvinte. Ainda que ele estivesse refletindo sobre sua responsabilidade no “mal que na [sua] vida apront[ou]”, ele afirma a existência da alma e o poder de Deus sobre ela, através do mesmo mecanismo da pergunta que inclui a sua resposta. De modo igual ao do caso anterior, solicita com humildade a resposta para seu interlocutor – “Me declare, franco, peço” – e depois agradece enaltecendo a instrução do outro – “Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor.”. O uso recorrente desse mecanismo que supõe a pergunta retórica, a submissão e a persuasão, revela que há em Riobaldo um estado de consciência enquanto narrador. Isso significa que ele se sabe o artífice do seu relato. Tangido pela necessidade de saber-se eximido de qualquer responsabilidade associada ao demônio, reconhece no “doutor” o seu interlocutor e define a partir desse reconhecimento as estratégias de persuasão que lhe garantirão a consecução do seu objetivo.

A análise do sertão de Riobaldo que procuramos desenvolver ao longo deste capítulo concentra-se nessa consciência da personagem como narrador, pois são as suas escolhas formais, a maneira pela qual configura o seu relato, o que informa a imagem do seu sertão. Para melhor aproximar-nos dessa imagem, convém nos concentrar em sua estruturação. Especificamente, em quatro das cinco perguntas que desde o começo do capítulo definimos como linhas estratégicas para a busca do sertão da personagem: o que é narrado? Como?, Por quê? Para quem?

Temos visto até aqui como Riobaldo revela, aos poucos, as informações mais relevantes do seu relato, digamos as suas pretensões e os seus motivos; e como constitui uma imagem de si próprio que ao mesmo tempo determina a daquele que o escuta. Tais observações que temos feito sob a direção de três das perguntas que propomos – quem, para quem e por que narra – levam-nos agora a buscar aprofundar outra das nossas perguntas-guia: como é narrado? É preciso dizer que para aproximar-mo-nos desse “como” concentraremos nossa atenção no que a própria personagem acha que determina o seu relato, tal como o fizemos na tentativa de responder ao “quem” e ao “para quem”, perseguindo as suas palavras como constitutivas tanto da sua imagem como da do seu interlocutor e da sua postura diante do ato de narrar.

2.3 “Um grande sertão!”

Para aprofundar a análise desse “como” precisamos considerar previamente o que é que Riobaldo narra. Ele começa sua fala refletindo, como vimos, em torno da existência do diabo e da salvação da alma, referindo a propósito os casos de Aleixo e seus filhos, e o do Valtei, assim como as providências que ele toma para se redimir, entre as quais se inclui o encargo de rezas de múltiplas fontes. Nesse trecho introdutório “o que” do relato ainda não aparece de maneira explícita. No entanto, pouco a pouco, à medida que a questão do demônio se converte em um assunto pessoal, é possível perceber que o foco da narração parece vinculado ao passado da personagem e ao mal que na sua “meninice em sonhos” provocou.

“O que” do relato parece ainda mais inapreensível no trecho que se segue às reflexões sobre o demônio, pois aí, com a pretensão de responder aos interesses do seu interlocutor, começa a falar do sertão, advertindo “– o senhor vem, veio tarde”, escusando-se por não poder guiá-lo na sua viagem: “Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo” (p.23). Assim, aparentemente preocupado com seu interlocutor, começa a falar do sertão e das coisas que, se fosse na sua companhia, ele lhe mostraria:

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatú – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garôa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim... (p. 23)

Fala de um sertão belo, objeto de sonhos, cheiroso, vantajoso para a caça, que ele “lemb[r]a, deslemb[r]a” (p.23) e que se caracteriza fundamentalmente pela recordação de Diadorim:

Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade da idéia e saudade do coração... (p.23-24)

Observe-se que naquilo que parecia um comentário apenas dirigido para satisfazer a curiosidade do “doutor” pelo sertão surge aos poucos a imagem desse espaço percorrido pelo jagunço Riobaldo na companhia de Diadorim e tingido no presente pelo ar da saudade:

Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrear, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (p. 25)

Surge assim uma imagem que introduz o interlocutor no sertão e que, ao mesmo tempo, abre o espaço para a revelação do “o que” do relato. Essa primeira imagem faz evidente o caráter “subjetivo” desse sertão narrado, assim como a potência da figura de Diadorim na sua recriação. Essa apresentação abre, além disso, espaço para a narração pormenorizada da experiência de Riobaldo no bando, desde a sua iniciação como professor de Zé Bebelo até a sua renúncia à jagunçagem, após o desenlace trágico da vingança pela morte de Joca Ramiro. Pela dimensão que ocupa a narração desses acontecimentos, que representa mais do noventa por cento da extensão do livro, poder-se-ia afirmar que é, em termos gerais, o passado da personagem na jagunçagem o que constitui aquilo que vimos chamando “o que” da sua narração. Ainda que isso não seja falso, examinando cuidadosamente as palavras de Riobaldo, descobrimos que essa afirmação não é completamente exata.

A primeira referência que faz Riobaldo a esse “o que” aparece no trecho prévio à narração do seu encontro com Diadorim no porto do Rio-de-Janeiro. Aí ele afirma “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo.” (p. 77) e justifica:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (p. 77-78)

Essa primeira referência é chave, pois além de revelar a importância que tem para Riobaldo aquilo que ele narra, demonstra mais uma vez o seu autorreconhecimento como narrador e a própria identificação da forma do seu relato com o conteúdo do que narra. Quase em seguida, após relatar o caso da carta que Nhorinhá lhe enviara e que tardara oito anos para chegar às suas mãos, Riobaldo complementa essa menção, assinalando:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. (p. 79)

Ainda que “o que” do relato continue quase um enigma na altura desse trecho, compreendemos que aquilo que narra não se restringe à narração da sua vida de jagunço. Trata-se do que marcou a sua vida, do seu sertão. A passagem do encontro de Riobaldo com Diadorim no porto do Rio-de-Janeiro, antecedida por essas palavras, apresenta-se, estrategicamente, como uma dessas coisas “que formaram passado para [ele] com mais pertença” (p. 79): “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão.” (p. 79).

Quase oitenta páginas depois, defrontamo-nos com outra alusão de Riobaldo a respeito desse “o que” que perseguimos. Narrando um dos combates em que lutara ao lado do Hermógenes, contra o bando de Zé Bebelo, ele aponta:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto de um fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (p. 166)

Não parece casual que de novo essa alusão fale implicitamente da posição de Riobaldo enquanto narrador em relação às suas expectativas. Repare-se na afirmação “De tudo não

falo” e na pergunta que se segue: “servia para que?”. Note-se que essas palavras expõem o posicionamento da personagem perante o ato narrativo, especificamente diante do que considera deva ser narrado para conseguir o que pretende com o seu relato. O que diz a seguir é mais do que revelador a propósito do que ele procura conseguir –“Quero é armar o ponto de um fato, para depois lhe pedir um conselho” –, dos meios de que se serve para alcançá-lo, e, até, do tipo de comportamento que espera do seu interlocutor –“Por daí, então, eu careço de que o senhor escute bem essas passagens”. Note-se, também, que no final desse trecho a personagem reitera a relevância que tem para ela os fatos que narra –“Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento” –, concluindo com um movimento de afirmação –“O jagunço Riobaldo.” –, questionamento –“Fui eu?” –, dúvida –“Fui e não fui” – e negação –“Não fui! Porque não sou, não quero ser.”–, similar ao que temos identificado em outros trechos do romance.

A seguinte alusão de Riobaldo em torno desse “o que” aparece somente algumas páginas adiante. Dessa vez, ao contrário do que se poderia supor, a possibilidade de encontrar uma resposta precisa a essa questão parece mais remota. Observemos o que ele diz:

Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (p. 175)

A última das alusões que identificamos aparece no livro quase duzentas páginas depois, e se caracteriza pela mesma indefinição da anterior. Desta vez Riobaldo comenta:

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. (p. 370)

Lendo esse comentário ao lado das alusões que já consideramos, percebemos que novamente a personagem faz referência à forma do seu relato, mas desta vez sem relacionar explicitamente o que narra com o “torto” das suas palavras. Além disso, vemos que revela a impossibilidade de definir e compreender aquilo que conta, o que não sabe se sabe e que acha que o seu interlocutor pode saber: a sua vida que não entendeu. Por último, insiste na presença do doutor e na sua instrução, modo ladino de dizer que, na verdade, sabe muito bem o que está a relatar.

Mesmo que a indagação pelo “o que” que vimos fazendo não tenha deixado até agora uma resposta clara, alcançamos perceber que aquilo que é contado não é uma série de fatos isolados e sem importância para a personagem, mas um conjunto de acontecimentos que marcaram seu passado. Além disso, conseguimos ver que ao falar desse “o que”, a personagem considera com frequência o modo pelo qual o caráter daquilo que conta determina as particularidades formais do seu relato. Vimos, também, que as suas escolhas enquanto narrador, assim como a probabilidade de conseguir os seus objetivos, se relacionam com as características do seu interlocutor. Poderíamos dizer, em resumo, que essa busca nos levou, muito mais do que à resposta que procurávamos, a outra das nossas perguntas, isto é, ao “como” da narração.

Para aprofundar a análise desse “como” vamos nos concentrar fundamentalmente em dois dos aspectos em que a personagem insiste ao se referir às particularidades do seu relato: a interferência da memória e as suas qualidades de narrador, respectivamente.

2.4 A memória

É preciso começar observando o que é o objeto da lembrança para Riobaldo. Note-se que bem no início do relato ele comenta:

O senhor sabe: há coisas de medonhas de mais, tem. Dor no corpo e dor na idéia marcam forte, tão forte como o todo o amor e raiva de ódio. (p. 19)

Ainda que esse comentário não contenha uma referência explícita à lembrança, achamos que é possível ler nele uma alusão ao que a personagem acha matéria da memória, lendo naquelas dores que “marcam forte” aquilo que somente com extrema dificuldade é possível esquecer. Para complementar esse comentário, e avaliar a probabilidade da nossa leitura, referimos na sequência uma alusão mais explícita que aparece mais de trezentas páginas depois da recém-citada:

Ao senhor eu conto, direto, isto como foi, num dia tão natural. Será que, de cousas tão forçosas, eu ia poder me esquecer? Aquele dia era uma véspera. (p. 327)

A pergunta de Riobaldo parece reafirmar a idéia que apenas entrevimos anteriormente. Note-se como ela parece intimamente ligada à relevância que a própria personagem confere aos fatos que narra.

Ainda que o reconhecimento do caráter marcante dos fatos que se lembram e se narram ocupe a reflexão de Riobaldo a respeito da memória, é a dificuldade que ela representa para o relato o que parece inquietá-lo verdadeiramente. Trata-se, nesse caso, de uma dificuldade dupla, associada de uma parte à lógica particular do surgimento das lembranças e, de outra, à narração de acontecimentos longínquos.

A ordem estranha em que as lembranças aparecem na mente de Riobaldo é referida em inúmeras ocasiões, algumas delas ligadas às implicações da sua exposição no relato. A primeira alusão que faz a propósito parece falar só daquela ordem estranha:

Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem... com isso minha fama clareia? (p. 27)

Dissemos que *parece*, pois a pergunta final instala a dúvida, já que não fica claro se a “fama” da qual fala faz referência à sua reputação como jagunço ou como narrador. A seguinte alusão é um tanto mais explícita a esse respeito. Vejamos:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, casa vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (p. 77-78)

Observe-se como nesse trecho Riobaldo comenta o modo pelo qual “a lembrança da vida da gente se guarda” e como o relaciona ao ato de narrar. Suas palavras parecem dizer que a essa lembrança guardada “em trechos diversos” não pode corresponder um “contar seguido”, pois “alinhavado só mesmo sendo coisas de rasa importância”.

O terceiro comentário que faz acerca da memória é bem preciso:

Bem que eu conhecia Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança? Pois foi. (p. 122)

A citação guarda, como se pode observar, uma estreita relação com as anteriores. Repare-se que a referência à “ordem” em que surgem as suas lembranças se articula novamente com a narração. Interessa-nos, sobretudo, ressaltar como essa articulação revela uma postura crítica de Riobaldo diante da sua ação narrativa, que supõe, além do reconhecimento da influência dessa ordem estranha implantada pela memória no relato, o seu papel como organizador da sua narração. Reconhecimento, esse último, que transparece em afirmações como “conforme o senhor ainda vai ouvir” e “desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião”.

A seguinte menção que identificamos aparece mais de duzentas páginas após, no meio da narração do combate travado entre os Zé Bebelos e os Hermógenes na Fazenda dos Tucanos. Ele comenta:

Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma idéia se faça. Altas misérias nossas. Mesmo eu – que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem-dobro de lumes, e tudo, graúdo e miúdo, guardo – mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes, por causa. Vá de retro! – nanje os dias e as noites não recordo. Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos – às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor. Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. (p. 260)

Nesse trecho Riobaldo, novamente, além de considerar o modo com que, com o passar do tempo, sua lembrança “demuda de valor”, repara na dificuldade que a narração desses acontecimentos passados lhe impõe, ainda quando “reviv[e] retentiva com espelho cem-dobro de lumes”. Observe-se como o reconhecimento dessa dificuldade abre espaço à dúvida, diante da exatidão do narrado – “Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? –, uma dúvida que depois consideraremos e da qual, por enquanto, cabe dizer que tem um caráter estratégico associado à verossimilhança do narrado e ao tipo de relação que se tece entre Riobaldo e o seu interlocutor.

Nessa mesma perspectiva, isto é, no caminho do reconhecimento da dificuldade da rememoração e da instauração da dúvida, referimos a última das alusões que identificamos a propósito da memória. Falando das Veredas Mortas a personagem diz:

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. (p. 304)

Note-se que desta vez chega a falar-se do narrado em termos de falsidade, argumentando que “todo sofrido se escapole da memória”. E, além disso, que ao contrário do referido em outras ocasiões a propósito da maneira em que os acontecimentos mais terríveis – “Dor no corpo e dor na idéia marcam forte” (p. 19) – deixam uma impressão contundente na lembrança, desta vez a personagem justifica a possível “falsidade” do seu relato pela qualidade fugidia desse “todo sofrido”. Interessa-nos assinalar, a respeito, o modo com que essas duas justificativas, ainda que contrárias, fazem parte da mesma estratégia de persuasão do narrador. Basta ver como nesses dois casos a advertência da mudança operada pelo tempo na lembrança e a da provável falsidade procuram reafirmar a verossimilhança do narrado e garantir, em consequência, a confiança do “doutor”.

A essa busca associa-se de maneira mais explícita o outro aspecto da dificuldade que Riobaldo considera: a complexidade que representa a narração de acontecimentos longínquos. Observemos como ele aproveita esse aspecto para reforçar a verossimilhança do seu relato, considerando, a propósito, a seguinte alusão:

O senhor sabe?: não acerto no contar, porque remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (p. 135)

Note-se que Riobaldo se dirige nesse trecho ao “doutor” em um tom, digamos por enquanto, de submissão –“O senhor sabe? –; que a seguir, e no meio desse clima de humildade, refere, quase nos termos de uma confissão, a complexidade implicada no fato de contar aquelas lembranças remotas; e, que, para encerrar o comentário, apela à “fé”, à confiança absoluta.

Algumas páginas depois ele comenta:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora acho que nem não. (p. 142)

Observe-se como aqui, ainda que Riobaldo não lance mão explicitamente da “fé” como no trecho anterior, há um posicionamento dele perante o seu ouvinte que o revela vulnerável à falsidade e que, ao mesmo tempo, reforça a sua sinceridade. Desta vez ele aproveita – mais uma vez – as vantagens que o uso da pergunta lhe oferece. Novamente percebemos nesse fragmento um movimento retórico muito similar ao que referimos páginas atrás. Desta vez ele começa com uma afirmação –“Ah, mas falo falso”–, que vem seguida de uma pergunta dirigida ao interlocutor –“O senhor sente? Desmente? – e que, como em uma montagem de plano contra plano, volta a Riobaldo com uma nova afirmação –“Eu disminto. Contar é muito, muito dificultoso” –. Por um instante esse movimento parece suspender-se na explicação da dificuldade de narrar; no entanto, em seguida a pergunta volta –“O que eu falei foi exato? – e a afirmação instauradora da dúvida aparece completando a seqüência –“Foi!” –, em um esquema de plano contra plano que se repete: pergunta –“Mas teria sido? – e resposta –“Agora, acho que nem não”.

A observação desses fragmentos em que identificamos a inquietação de Riobaldo pela memória, especificamente pela ordem estranha em que as suas lembranças surgem e pela influência dessa “ordem” no seu relato, leva-nos a aprofundar outro dos aspectos que achamos fundamentais na consideração do “como” do relato: o reconhecimento de Riobaldo como narrador-artífice.

2.5 Riobaldo narrador

Para começar, é preciso dizer que identificamos três atitudes que revelam o posicionamento de Riobaldo como narrador, a saber: uma, de caracterização; outra, de justificação das suas decisões formais ao longo do relato; e, outra, de advertência, em que procura preparar o seu interlocutor para o que virá.

Vejamos como transparece a primeira dessas atitudes no seguinte trecho:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. (p. 152)

A imagem que Riobaldo projeta de si próprio como narrador se caracteriza nesse fragmento pela autocrítica. Note-se que ela surge da petição que ele faz ao seu ouvinte de desculpar as suas “más devassas no contar”, levando em consideração a sua “ignorância” e o seu escasso contato com pessoas de “fora”. Além disso, observe-se como, ao assinalar essas condições que o deixam em desvantagem enquanto narrador, a personagem destaca os benefícios que a companhia daquele que o “escuta com devoção” lhe traz a esse respeito – “com o senhor mesmo [...] é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido”.

A segunda atitude que identificamos a propósito da autoconsolidação da imagem de Riobaldo como narrador, aquela que temos denominado de “justificação”, pode ser

identificada em vários momentos ao longo do romance. Na sequência, destacaremos algumas delas.

Para começar, cabe referir mais uma vez o comentário feito por Riobaldo ao relatar o episódio em que luta ao lado de Hermógenes, contra Zé Bebelô:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? (p. 166)

Ainda que Riobaldo se mostre, na aparência, como um narrador inexperiente, o tom afirmativo desse comentário evidencia um posicionamento dominante e crítico diante do seu relato. Podemos identificar outros momentos em que, mesmo com um tom menos afirmativo, ele mantém essa postura e justifica seu modo de narrar. Exemplo desse comportamento é a referência ao narrar que faz ao referir o julgamento de Zé Bebelô:

O julgamento? Digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e miúcias de palavras. (216-217)

Note-se que Riobaldo justifica a relação detalhada com “tanta despesa de tempo e miúcias de palavras”, referindo a importância que teve para ele dito acontecimento. Esse comentário à margem do relato poderia ser lido sem o tom de afirmação que percebemos anteriormente. Contudo, e pensando na forma com que ele se caracteriza, instala-se a pergunta, ou melhor, a dúvida diante da “ignorância” e as “más devassas” desse narrador.

Pesquisando esses momentos de justificação, a possibilidade dessa dúvida torna-se cada vez maior. Reparemos o seguinte trecho:

Sobre assim, aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor retardei: devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez. (p. 315)

Observe-se que não se apela nesse caso à memória ou à inexperiência do narrador para justificar a postergação de um evento no curso do relato. Aqui Riobaldo aparece assumindo definitivamente o controle da narração, pois fica claro que a personagem, além de se saber

artífice do seu relato, está ciente das suas necessidades assim como das suas estratégias narrativas e efeitos. Note-se como o reconhecimento desse trecho parece ter uma correspondência estreita com o posicionamento que identificamos no primeiro dos comentários que destacamos dentro do campo das justificativas, aquele em que a personagem afirma: “De tudo não falo” (p. 166).

Podemos dizer que essa consciência da personagem enquanto narrador revela-se, fundamentalmente, nos termos da ordem do relato, isto é, da montagem particular dos fatos que narra. Além disso, essa revelação agudiza a dúvida sobre a “ignorância” e a “inexperiência” que antes apenas percebemos. Analisemos a propósito o seguinte trecho:

As partes, que se deram ou não se deram, ali na Barbaranha, eu aplico, não por vezo meu de dar delongas e empalhar o tempo maior do senhor como meu ouvinte. Mas só porque o compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela éra faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, que com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado. Aí, narro. O senhor me releve e suponha. (p. 348)

Note-se que novamente a personagem faz referência nesse trecho à relação entre o modo de contar e a relevância dos fatos que narra. Desta vez ele justifica o seu proceder nas recomendações do compadre Quelemém, como neutralizando a sua responsabilidade; responsabilidade que, como vimos em outras ocasiões, é repassada à dificuldade de lembrar e narrar fatos longínquos e carregados de emotividade. Repare-se, também, que não se trata aqui só de justificar a ordem dos acontecimentos no encadeamento do relato, mas o tempo e o cuidado dedicado a cada um deles. Cabe citar a propósito mais um exemplo:

Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado. Sei. Por via disso resumo; não glosso. (p. 389)

Vemos aqui como com o mesmo procedimento se justifica o narrar resumido, ainda que desta vez não se apele à recomendação de alguém, mas só à certeza da personagem – “Sei” – diante da fealdade dos acontecimentos que prefere não glosar.

A última das justificativas que achamos relevante convocar aqui tem lugar nas páginas finais do romance, após a revelação da verdadeira identidade de Diadorim:

Como em todo tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... (p. 453)

A justificativa dada por Riobaldo pela reserva dessa informação fundamental parece-nos mais do que chamativa na perspectiva da “ignorância” e da “inexperiência” dele como narrador. Note-se que sob o pretexto de que “o senhor divulg[ue] com [ele], a par”, ele explica a maior, ou pelo menos a mais evidente, manipulação na montagem do seu relato. Como reconhecer perante essa justificativa a sua falta de perícia no narrar? E, sobretudo, como não duvidar da ingenuidade das suas escolhas formais?

Deixando essas perguntas em aberto e flutuando nas nossas considerações, passamos a perseguir a terceira das atitudes que, achamos, revelam o posicionamento de Riobaldo como narrador, a saber: a de advertência.

Referindo a passagem do bando pela Fazenda Santa Catarina e comentando o ódio que percebera no primeiro encontro entre Otacília e Diadorim, Riobaldo chama a atenção do seu interlocutor:

Desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme. O senhor espere meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. (p. 147)

Note-se como com essas palavras a personagem adverte o seu interlocutor sobre o que virá no seu relato e, ao mesmo tempo, implicitamente, declara sua posição de vantagem sobre aquele que o escuta, que não sabe e que tem que esperar o “contado” até enxergar com clareza. Podemos dizer que o interesse de Riobaldo por manter a atenção e por criar expectativas no seu interlocutor é o que mais se destaca no que identificamos como sua atitude de advertência.

Procuramos observar como nos avisos que a personagem faz está implicado não só o seu reconhecimento e o do “doutor” como o seu interlocutor, mas também os objetivos do seu relato e a necessidade de configurar o seu “contado” de um modo que lhe garanta a satisfação das suas intenções. Vejamos como isso acontece nos dois seguintes trechos:

O senhor já que me ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas. (p. 288-289)

Somenos sei, e conto mal certo, o que os três dias foram, no seguinte. Se soalerte o senhor, que estamos descambando: o senhor mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente. (p. 422)

Nesses fragmentos vemos, novamente, como a personagem prepara o interlocutor para a narração de “coisas muito estranhas” e do “fim terrível”. É possível ler essa preparação apenas como uma estratégia para manter e agudizar o interesse do ouvinte, no entanto, cabe lê-la também como mais um dos recursos usados por ele para reforçar a verossimilhança do seu relato, pois ao prevenir o interlocutor sobre o caráter estranho e terrível dos acontecimentos naturaliza o teor incrível deles, tornando-os possíveis dentro da lógica da narração.

O outro exemplo que achamos pertinente referir aqui, ainda que não caiba diretamente na categoria das advertências, é a antecipação da morte de Diadorim, que o narrador faz na passagem da Fazenda Santa Catarina que recentemente referimos.

E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (p. 147)

Neste trecho-chave apresenta-se, mais uma vez, a relação de desvantagem em que fica o ouvinte ao longo do relato diante do mistério que representa a morte de Diadorim e a revelação da sua identidade. Revisando atenciosamente esse fragmento, percebemos que nele se revela detalhadamente o desenlace trágico de Diadorim, fato reservado por Riobaldo para o encerramento do seu relato. O que mais chama a atenção a propósito dessa revelação é o seu caráter misterioso e inapreensível. Isto é, em outras palavras, a impossibilidade de se compreender essa declaração nesse momento do relato. Pensando no “doutor”, imaginamos que ele ficaria, igual a nós, curioso por descobrir qual seria aquela moça virgem morta e por compreender a relação entre o ódio de Diadorim e essa imagem trágica da moça esfaqueada.

A relação desse desenlace nesse instante parece-nos mais uma evidência da consciência que tem Riobaldo de ser o artífice do seu relato. Ainda mais quando, quase cem páginas depois, lemos:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. (p. 234)

Ainda que o mais explícito nesse trecho seja a afirmação de Riobaldo ter narrado “tudo”, sem “esperdiç[ar] palavras”, é necessário centrar nossa atenção no caráter de suspense de que reveste o relato. Pois essas palavras parecem nos indicar um jogo de adivinhação, como em uma brincadeira em que todas as informações necessárias para desvendar o mistério estão expostas, bastando, apenas, como a própria personagem assinala, “pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo”.

2.6 “O senhor é de fora”

Após considerar essas atitudes que revelam o posicionamento de Riobaldo como narrador, achamos que é preciso aprofundar a análise do que para ele representa a presença do “doutor”, na tentativa de desvendar a última das nossas perguntas-chave: para quem narra?

Como vimos no começo deste capítulo, a imagem do “doutor” projeta-se ainda nas palavras iniciais de Riobaldo. Nelas descobrimos que o seu interlocutor não é qualquer um que passa em frente a sua fazenda, mas que é alguém que porta características especiais que se associam diretamente com o que a personagem procura através do seu relato. Interessa, em suma, ver como transparece no relato o que representa a presença do ouvinte para Riobaldo.

Partimos da hipótese segundo a qual esse interlocutor representa para a personagem a possibilidade de contar a sua história e, por sua vez, empreender um caminho de revisão ou, digamos por enquanto, de reivindicação ao seu passado. Se refletimos em torno da maneira pela qual as próprias palavras da personagem revelam o seu autorreconhecimento como artífice do seu relato, assim como o do caráter de urgência que para ela tem o ato narrativo, o qual compreende a consideração da presença do seu interlocutor e das estratégias que os seus objetivos – em concordância, claro, com as particularidades de quem o escuta – implicam, o fizemos justamente para analisar o modo com que a narração de Riobaldo é um ato projetado sobre objetivos ou necessidades específicas.

Desde o começo, e ao longo do relato, o sentimento de Riobaldo diante do passado que narra e a urgência de confirmar a inexistência do diabo, assim como a impossibilidade de com ele pactuar, tornam evidente que há por detrás do ato de narrar uma motivação associada à resolução de algo que o atormenta, uma culpa, digamos, que se expressa reiteradamente sob a forma da pergunta pelo demônio. Como antes consideramos, a resposta que Riobaldo procura é de ordem racional e, portanto, requer a presença de um ouvinte “instruído” como o “doutor”. Contudo, não é só a “instrução” do seu interlocutor o que ressalta nele, mas também o seu caráter estranho, por não dizer estrangeiro.

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. (p. 33)

Note-se que ao fato de esse ouvinte vir de fora, soma-se o da ausência de vínculos entre ele e Riobaldo à margem do relato, pois se trata de alguém que “bem ouve e logo longe se vai embora”. Nesses termos o proveito que representa a presença do “doutor” associa-se à ausência de vínculos entre eles, àquela condição que dá a impressão a Riobaldo de falar “mais

mesmo comigo”. Se pensamos nessa condição de estranheza que caracteriza a relação entre Riobaldo e o seu interlocutor na perspectiva do seu reconhecimento como narrador, podemos ler, nessa impressão de falar para si enquanto fala para o outro, um desdobramento em que ele pode ouvir-se ao mesmo tempo que fala. Esse desdobramento “proveitoso”, podemos dizer, o coloca diante do formato que através do relato ele dá ao seu passado e não, diga-se de passagem, à sua lembrança direta. As palavras de Riobaldo são esclarecedoras a esse respeito:

Conto para mim, conto para o senhor. (p. 112)

2.7 O sertão de Riobaldo

Voltando mais precisamente ao objeto deste capítulo, aquilo que denominamos “o sertão de Riobaldo”, propomos analisar as suas características, considerando que é somente a partir do relato da personagem e não dos seus pensamentos ou suas reflexões expostas por um narrador onisciente, por exemplo, que podemos descobrir uma imagem do seu sertão.

Trata-se, assim, de um sertão que não só compreende a lembrança como um processo através do qual se convocam as experiências vividas – guardadas “em trechos diversos cada um com seu signo e sentimento” (p. 77) –, mas também a narração como um ato em que, digamos por enquanto, as lembranças são “traduzidas” e ganham o formato das palavras moduladas, sempre em concordância com as motivações tanto da rememoração como do relato.

Assim, esse sertão particulariza-se, se diferenciando do referente real – tão convocado nas abordagens críticas do sertão em *Grande Sertao: Veredas*, como vimos no capítulo anterior –, na medida em que, trazido à memória e “transvasado” na linguagem, compreende muito mais do que uma travessia geográfica, configurando-se como uma travessia em que não são discerníveis, nem inclusive necessárias, dimensões associadas a aspectos como a topografia ou a verdade.

Como comentamos na Introdução, se pensarmos na dimensão geográfica desse sertão de Riobaldo – como “o espaço onde se realiza a travessia de Riobaldo como jagunço” (Coutinho, 2001: p. 63) –, conseguimos identificar descrições variadas em que é inegável a relação entre a paisagem que a personagem desenha no relato e a paisagem do sertão brasileiro. Da mesma

forma, conseguimos identificar descrições passíveis de serem associadas à dimensão existencial – “o espaço onde se efetua sua busca de sentido da vida” –, em que se percebem diversas experiências sensoriais do sertão – visuais, auditivas, tácteis–, além de passagens em que a emoção da lembrança parece revestir as características da paisagem. Podem ser considerados exemplos destas as descrições do sertão as passagens repletas de belezas, geralmente associadas às lembranças felizes da personagem na companhia de Diadorim.¹⁵

Finalmente, podemos identificar nesse sertão a terceira das dimensões que reconhece Eduardo Coutinho, “o espaço da construção linguística”, à qual se associa todo o percurso que temos feito ao longo deste capítulo, sob a guia das nossas cinco perguntas chaves.

Afirmamos que a possibilidade de identificar essas três dimensões no sertão da personagem não implica a sua restrição à noção geográfica do espaço, devido, justamente, a esse caráter linguístico que aqui preferimos chamar de caráter do narrado, pois, como já dissemos, é somente a partir da forma que Riobaldo dá às suas lembranças, ao sertão da sua rememoração através da sua voz, que acedemos a esse seu sertão, a esse universo criado por palavras em que não só se projetam imagens associadas à experiência sensorial de um espaço determinado – identificável ou não – mas também à imagem própria do narrador e à do seu ouvinte.

¹⁵ Basta citar o seguinte exemplo: “Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatú – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garôa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua – se diz – e cangussú mostra pisa em volta. Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a nhííca e a escova, amarelinhas...” (p. 23)

CAPÍTULO III

GRANDE SERTÃO. TRAVESSIA

“Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma – terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! Ou a arte de um: ta-tá tiro – e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar.” (GS:V, p. 449)

A aproximação que fizemos do sertão de Riobaldo no capítulo anterior revelou não só a consciência narradora da personagem, mas também o caráter narrado do seu sertão. Trata-se, como vimos, de um espaço conformado na voz de Riobaldo e determinado pela necessidade de obter de parte do interlocutor a confirmação da inexistência do demônio e da impossibilidade de com ele se travar um pacto. Interessa-nos analisar neste capítulo o modo em que acedemos – como leitores – a esse sertão de Riobaldo. Por isso, iniciamos nossa reflexão com uma pergunta: ouvimos o relato?

Resulta difícil não sentir ao longo da leitura do romance que mais do que ler a história de Riobaldo a ouvimos. Achamos que a ilusão é tão forte porque somos capazes de nos situar no meio do universo do romance colocando-nos – valha dizer que quase nos termos de uma usurpação – no lugar do interlocutor silencioso. Assim, nessa ilusão, concordamos com os assentimentos, com as surpresas e até com o cansaço dessa personagem; e colocamo-nos à espera do relato de Riobaldo, quase esquecendo que não o escutamos, mas que o lemos.

Partimos neste capítulo da hipótese segundo a qual ao assumir como leitores a atitude de ouvintes, a nossa leitura do sertão ficaria restringida à imagem que o relato – oral – de Riobaldo projeta do sertão, pois desconsiderando a natureza escrita do romance ignoraríamos

o jogo que ele propõe e, em consequência, a existência de um sertão feito de palavras escritas, de um espaço do qual participamos não só habitando-o mas deixando-o ser, digamos, abrindo-o no processo de leitura.

3.1 Traços

A identificação que acontece entre os leitores com o interlocutor de Riobaldo tem lugar, em grande medida, pela aparente ausência de indícios que revelem o caráter escrito que tem o relato da personagem no livro. Observando detalhadamente a abertura do romance deparamo-nos com um travessão (—) que dá passo ao relato de Riobaldo, que ocupa na edição com que trabalhamos mais de quatrocentas e sessenta páginas. Chama a atenção que ainda que esse signo seja o primeiro elemento com que entramos em contato ao ler o romance, a história narrada pela personagem pareça, às vezes, apagar a sua existência.

Cabe lembrar que o travessão (—) tem sido objeto de estudo em várias abordagens críticas, concentradas no relato oral de Riobaldo como o ato comunicativo que tem lugar no romance. Roberto Schwarz, por exemplo, assinala a respeito: “*Grande sertão: veredas* começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência” e mais adiante completa: “Poderíamos falar, então, em diálogo, pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo *inserto* em situação dialógica.” (1991, p. 379).

Por sua parte, Donaldo Schüller explica:

O monólogo de Riobaldo está no limite entre o monólogo interior e (se se permite a expressão) no monólogo exterior. O monólogo exterior se dirige a um auditório, constituído em *Grande Sertão: Veredas* por um único ouvinte. O monólogo interior não se dirige a ninguém, é feito de uma linguagem quase sem palavras. Riobaldo, ainda que fale a um ouvinte mudo, e lhe solicite constantemente a atenção, por momentos como que se esquece do hóspede e passa a falar a si mesmo, o monólogo se interioriza, acaba em indagação e análise. (1991, p. 361)

Irlemar Chiampi Cortez propõe:

Dizer que *GSV* é um monólogo é reduzir a nada o nível da narrativa “B”, é despojar de significantes a fala crítica de Riobaldo, é negar o próprio sentido do seu ato de locução. Toda a fala do narrador contém a do seu interlocutor – e o emprego deste termo já significa fazer do doutor um falante: que não é um mero ouvinte, calado e atento. Para nós *GSV* é, cabalmente, um *diálogo*, pois a participação do doutor aparece registrada no relato. Não importa que a escritura não lhe tenha dado um lugar espacialmente configurado, ou seja, não colocou sua fala depois de um travessão (e isso poderia ser feito, se reescrevêssemos o romance, sem alterá-lo em nada). É claro que Riobaldo fala muito mais – mas ele nunca está só voltado para um monólogo. (1972, p. 85-86)

Observe-se que nesses três casos o valor do travessão fica restringido ao relato da personagem, como um indicador de uma situação dialógica, cuja presença é assumida sem nenhum questionamento, isto é, como se tivesse sido colocado por um ente superior. Repare-se, a propósito, novamente nesta afirmação de Roberto Schwarz: “*Grande sertão: veredas* começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência” (1991, p. 379). Sem pensar de maneira dilatada na figura do autor e apenas lembrando estas breves palavras de Roland Barthes sobre a escritura e o autor,

[...] a escritura é a destruição de toda voz de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse obliquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (1988, p. 63)

arriscamo-nos a assinalar a obviedade dessa afirmação porquanto tudo o que aparece do título até o final do livro é invenção do autor, neste caso específico de João Guimarães Rosa. Além disso, e pensando exclusivamente na ausência de que fala o crítico, perguntamo-nos se não seria mais preciso falar da “ausência” de um narrador que introduza o relato transcrito de Riobaldo.

3.2 O artifício do outro

Com o objetivo de achar um valor a esse travessão como um signo na escrita e, mais especificamente, da ficção que supõe o romance, ensaiaremos aqui uma leitura de *Grande Sertão: Veredas* que supõe o ato da escrita, ou melhor, da transcrição, do relato oral de Riobaldo como um acontecimento que tem lugar no interior do texto e não fora dele. Isso quer dizer, em outras palavras, que esse ato acontece no romance e é realizado por alguém que tem vida só como mais um ser da ficção. Para compreender melhor aquilo do que falamos e para aprofundar o tema da escrita-transcrição, reparemos nas alusões que Riobaldo faz sobre a escrita e sobre a intervenção do “doutor” nessa prática.

Em várias ocasiões ao longo do relato, Riobaldo faz referência às anotações que “o doutor” faz enquanto escuta o seu contado. Algumas delas assinalam só o fato de ele ter um caderno na mão: “O senhor enche uma caderneta” (p. 451), e, outras, as mais frequentes, mostram as indicações que Riobaldo lhe faz, entre as quais cabe citar alguns exemplos:

O senhor escreva no caderno: sete páginas. (p. 378)

O senhor aí escreva: vinte páginas. (p. 413)

A imagem do “doutor” na postura de alguém que parece tomar registros da fala de Riobaldo e que recebe da sua parte, além do seu contado, indicações precisas – “sete páginas” – sobre a extensão que determinados acontecimentos merecem, permite-nos imaginar a possibilidade do relato da personagem adquirir uma nova forma na palavra escrita. Supondo isso, poderíamos explicar a presença do travessão inicial como um gesto através do qual o “doutor” abriria um espaço para o relato de Riobaldo no universo da escrita.

Parece-nos útil refletir em torno dessas alusões da personagem porquanto nos permitem pensar na possibilidade de que no romance aconteça algo mais do que o relato de Riobaldo, isto é, que nos encontremos nele diante de outro ato de linguagem. Note-se que dessa breve revisão podemos inferir uma prática de registro e de posterior revisão e escrita de parte do interlocutor; uma prática que parece falar da instância da ficção que procuramos vislumbrar.

Como dissemos recentemente, o que procuramos é analisar o modo em que esse relato da personagem chega até nós através do romance, e, para fazê-lo, entendemos que o que mais convém é manter-nos sempre em uma atitude de dúvida e questionamento perante cada detalhe do romance, similar à que mantivemos no capítulo anterior diante do posicionamento de Riobaldo como narrador. Poderíamos dizer que o que procuramos consiste na análise das estratégias que o romance cria para nos levar até o relato da personagem, até seu sertão. Pressentimos que essa análise nos conduzirá ao grande sertão do romance, àquele sertão que acontece no processo de leitura e que permanece disposto e ao mesmo tempo fugidio no objeto que é o livro, que, desde já afirmamos, não é nem o sertão de Riobaldo, nem menos ainda um sertão que corresponda plena ou inclusive parcialmente a um referente específico.

Aproveitando o comentário já citado de Irlemar Chiampi Cortez, especificamente esta afirmação: “Não importa que a escritura não lhe tenha dado um lugar espacialmente configurado, ou seja, não colocou sua fala depois de um travessão (e isso poderia ser feito, se reescrevêssemos o romance, sem alterá-lo em nada).” (p. 85-86), é preciso afirmar que leitura que aqui propomos se fundamenta no reconhecimento do caráter singular do romance, digamos, da sua integridade, do finito da sua materialidade e da disposição particular que ele tem, isto é, da impossibilidade de reescrevê-lo sem alterá-lo em nada.

Neste ponto e antes de continuar, achamos pertinente convocar a distinção proposta por Michel Foucault entre fábula e ficção, apenas referida no primeiro capítulo desta dissertação. No texto “Por trás da fábula”, publicado em 1966, o filósofo anota:

Em toda obra em forma de narrativa é preciso distinguir *fábula* e *ficção*. Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada”: postura do narrador em relação ao que ele narra (conforme ele faça parte da aventura, ou a contemple como um espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior), presença ou ausência de um olhar neutro que percorra as coisas e as pessoas, assegurando a sua descrição objetiva; engajamento de toda a narrativa na perspectiva de um personagem, de vários, sucessivamente, ou de nenhum, em particular; discurso repetindo os acontecimentos *a posteriori* ou duplicando-os à medida que eles se desenrolam etc. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa

ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula. (2001, p. 210)

Pensando *Grande Sertão: Veredas* nos termos dessa distinção, cabe afirmar que a narração de Riobaldo para o interlocutor pode ser considerada como o episódio central da fábula, e o ex-jagunço e o “doutor” como as personagens que exercem o rol de contador e ouvinte, respectivamente. Observe-se que é nessa noção da fábula que a nossa leitura do sertão de Riobaldo se inscreve, pois é partindo da compreensão do relato da personagem como o grande acontecimento, que podemos falar do caráter narrado desse sertão e da diferença dele com a imagem direta da lembrança do sertão vivido e habitado pela personagem e com o sertão brasileiro “real”. A respeito desse caráter “real” achamos relevante pensar nas implicações dessa categorização e, a partir daí, considerar a possibilidade de reconhecer algum traço de realidade tanto na imagem da lembrança do sertão quando no sertão narrado, isto, claro, no regime do texto.

Partindo da noção mais básica do real como aquilo “que existe de fato”, podemos dizer que esses dois sertões – a imagem da lembrança e o narrado – têm uma existência particular dada pela sua materialidade respectiva. Digamos, de momento, que um existe na sua qualidade de recordação e o outro no formato das palavras faladas da personagem. É preciso levar em consideração que se cabe reconhecer esses traços de realidade é só no seu funcionamento ou na sua articulação no interior daquilo que podemos chamar “o sertão do romance”, que corresponde à ordem da ficção e que mais adiante desenvolveremos. Basta, por enquanto, dizer que esse índice de realidade é percebido no caso da imagem do sertão da lembrança somente através da materialidade das palavras faladas de Riobaldo, isto é, só mediante a forma que adquire no seu contado.

Por outro lado, e pensando agora no que pode ser considerado como a ficção no romance nos termos do filósofo, isto é, como um sistema de relações que o texto cria para “apresentar” a fábula, achamos necessário lançar hipóteses ao redor do modo em que o romance põe à disposição o relato de Riobaldo. Desse modo, partindo do fato de que o acontecimento central da fábula é a narração oral da personagem para o “doutor”, temos que considerar qual é o artifício através do qual o texto produz nos leitores o efeito da sua oralidade, ao mesmo tempo em que se revela escritura.

Note-se que no romance não é reconhecível a presença de um narrador que se mostre abertamente como o “transmissor” do relato de Riobaldo; que apresente a personagem ou explique a origem do contado. Ninguém diz algo como “Vou registrar nestas páginas a vida do jagunço Riobaldo, tal como ele a contou para um homem vindo da cidade”, ou “Esta é a história do sertanejo Riobaldo, das suas paixões e aventuras da sua vida na jagunçagem”. Do mesmo modo, não há explicações sobre a fonte do relato. Não se fala, por exemplo, do achado de uma fita cassete que contivesse a gravação da conversa de Riobaldo com o “doutor”, como o material a partir do qual fosse extraída e transmitida a fala da personagem; ou do da caderneta que o “doutor” enche enquanto ouve a história do ex-jagunço.

Ainda que essas considerações não revelem o artifício que procuramos vislumbrar, são úteis enquanto põem em evidência a passagem do relato oral da personagem para a palavra escrita, ou, em outros termos, que indicam na direção da instância ficcional em que se envolve dito relato. Reparar nesse âmbito implica um distanciamento da fábula que, achamos, pode ser explicado como se se tratasse de um movimento de câmera, especificamente de um *zoom out*: como se de um plano fechado sobre o relato de Riobaldo – digamos, sobre a fábula – passássemos a outro mais aberto em que além desse relato aparecesse o marco no qual ele se integra, isto é, o tecido que supõe a ficção.

3.3 Em busca da presença

Colocados nesse plano de maior abrangência, deparamo-nos mais uma vez com o travessão (—) que abre o romance e com o signo de infinito (∞) que o encerra. Vista a ausência de uma atitude declaratória de parte de um narrador e seguindo a intuição da passagem do relato oral para a escrita, achamos que cabe ler esses dois signos como índices da presença de um narratário, um ser ficcional a quem a personagem dirige o seu relato, que, segundo a nossa hipótese de leitura, se assume como um médium, como um dinamizador da fala de Riobaldo na escrita. Observe-se que se trata de alguém que, ainda que sem revelar sua identidade, deixa marcas da sua presença e da sua atitude diante do relato de Riobaldo.

Para analisar seu posicionamento cabe convocar aqui novamente as cinco perguntas que guiaram a nossa leitura do sertão de Riobaldo: quem?, o quê?, como?, por quê? para quem?. Antes de começar é preciso levar em consideração que nos colocamos diante dessa presença,

não como a de alguém que narra – como no caso de Riobaldo – mas como a de alguém que cumpre a função de dar passo, veicular ou transmitir o relato da personagem.

Frente à pergunta pelo “quem” parecemos arrojados por completo à indefinição. Podemos simplesmente dizer que se trata de alguém – de “uma pessoa sem identidade definida ou especificada” (Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2001) – que mesmo assinalando sua presença não procura, ao contrário de Riobaldo, projetar uma imagem definida de si, do seu “eu”. Note-se que, embora esse “alguém” não se identifique, as alusões que Riobaldo faz sobre quem o acompanha e o escuta tomando atentamente nota levam-nos a pensar que é o “doutor” aquele que transcreve.

Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. (GS:V, p. 79)

Lembre-se, além disso, que, como vimos no capítulo anterior, Riobaldo não conta sua história para qualquer um, mas para o “doutor” por ser ele portador de umas características específicas que representam a possibilidade de confirmar por meios racionais a inexistência do diabo. Assim, resulta pertinente perguntar-nos se reconhecendo que qualquer um não pode ser o ouvinte de Riobaldo, seja possível afirmar que qualquer um pode ser o transcritor do seu relato.

A resposta para a segunda das nossas questões, o assunto do “o que” é transcrito, é mais do que precisa: o que se transcreve é a narração de Riobaldo. Não tão simples assim é a resposta da pergunta pelo modo em que é feita essa transcrição, pois esse “como” está intimamente relacionado com a maneira com que aquele que transcreve mostra a sua presença. Vistos os signos que abrem e fecham o romance – “—” e “∞”— como gestos da posição que “o doutor” assume diante do relato de Riobaldo, e diante a falta de outros indícios que os complementem, podemos dizer que a sua intervenção é mínima, pois se restringe a “rediz[er]”, à delimitação daquilo que é transcrito, ao assinalamento da fronteira entre ele e o relato da personagem. Não há juízos de valor, só silêncio e gestos que denunciam a sua presença.

A busca por uma resposta à pergunta pelo que motiva a transcrição e pela sua intenção resulta inútil, pois também não há indícios de um interesse, uma necessidade, ou uma função

determinada adjudicada a ela. A única finalidade que podemos inferir a partir dos signos – gestos do transcritor – que enquadram o relato é a de mostrá-lo, abrindo-lhe um espaço na escrita. Enfrentamos uma dificuldade desse mesmo tipo na tentativa de achar uma resposta precisa à pergunta pelo “para quem”, pois não há sinais que nos permitam definir um destinatário. No entanto, e pensando nessa única finalidade que inferimos, isto é, na de abrir um espaço para esse relato na escrita, achamos que se poderia afirmar que a transcrição se dispõe enquanto texto para “qualquer um”.

Comparando as respostas que das nossas perguntas guias obtivemos no caso do posicionamento de Riobaldo diante do seu ato narrativo e no do “doutor” como transcritor do relato, surpreende o contraste. Observe-se que a necessidade de comprovar em termos racionais a inexistência do demônio determina em todos os aspectos a narração de Riobaldo, pois a inscreve no âmbito da utilidade. Assim, faz-se evidente como, uma vez que a narração se destina à consecução de um objetivo específico – “para agir diretamente sobre o real” (Barthes, 1988, p. 65) –, a projeção de uma imagem do “eu” e a criação de estratégias de persuasão a partir do reconhecimento das particularidades do indivíduo a quem se dirige o relato viram necessárias, por não dizer obrigatórias.

Por outro lado, no caso da transcrição, vemos que a inexistência de uma motivação ou de objetivos determinados faz desnecessária para o “doutor” a criação e a projeção de uma imagem de si próprio tanto como a de um leitor específico, e, também, em consequência, a sua intervenção naquilo que apresenta com finalidades persuasivas. Digamos, assim, que sem um interesse particular, o transcritor se assume como veículo, como médium, e não como artífice. Esse contraste que se percebe entre o relato de Riobaldo e a sua transcrição com relação a uma finalidade determinada se relaciona de maneira direta com o que Barthes assinala a propósito da morte do autor que acontece na escrita:

[...] desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (1988, p. 65)

Note-se como isso que o teórico assinala sobre a perda da origem da voz e o acontecimento da escritura se relaciona com essa diferença que observamos entre os gestos do

transcritor e o posicionamento de Riobaldo. Poderíamos pensar que a diferença fundamental entre eles se vincula à sua materialidade, sendo um texto escrito e o outro um relato oral, no entanto, se consideramos a possibilidade de Riobaldo ter escrito seu relato em um regime similar ao da sua fala – isto é, construindo uma imagem do seu “eu” e do seu interlocutor em consonância com a sua busca da confirmação, por meios racionais, da inexistência do demônio, assim como utilizando uma série de estratégias narrativas com a finalidade de persuadir e garantir a verossimilhança do seu relato ao seu destinatário–, percebemos que o mais marcante a esse respeito é a designação de uma finalidade, de uma repercussão direta sobre o real, ao relato ou à transcrição.

3.4 Ausências...

Para pensar essa diferença, achamos relevante convocar aqui as reflexões de Jacques Derrida ao redor do tipo de ausência que tem lugar na escrita – contidas especialmente na palestra “Firma, acontecimento, contexto”, pronunciada em 1971. Aí, o autor parte da consideração da escrita como uma espécie de comunicação e da necessidade de distinguir o “tipo original” (1971) de ausência que tem lugar nela, para reconhecer a sua “especialidade”. Com esse objetivo reconhece duas características fundamentais da escrita: a sua legibilidade e a sua iteratividade, vinculadas de maneira específica, em uma primeira instância, com a ausência de um destinatário determinado:

Es preciso si ustedes quieren, que mi «comunicación escrita» siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible -reiterable- en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (iter, de nuevo vendría de itara, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible – reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura.

Analisando essas duas características no relato de Riobaldo, vemos que ainda considerando a possibilidade de ele ter sido escrito por ele (como já dissemos, no mesmo regime do oral), não cabe reconhecer nem sua legibilidade nem sua iteratividade, pois se trata de um relato dirigido a um destinatário específico: “o doutor”, no qual se constrói uma imagem sua, no mesmo momento em que se declara o que dele se espera enquanto interlocutor.

Achamos interessante considerar quais os motivos que nos levam a negar a legibilidade e a iteratividade do imaginado relato escrito de Riobaldo. Para fazê-lo, vamos supor que a personagem conta por escrito a sua história para “o doutor”, com os mesmos objetivos e estratégias. Em um primeiro momento, poderíamos considerar que por tratar-se de um relato escrito, sua legibilidade e sua iteratividade estariam garantidas, pois as palavras escritas ficariam dispostas ao contato visual e até à sua reprodução. No entanto, considerando que esse relato estaria dirigido especificamente ao “doutor” e ao cumprimento de uma finalidade determinada, a afirmação da sua legibilidade e da sua iteratividade teria que ser posta em dúvida, já que “qualquer um” não poderia ser o seu destinatário, o que significa que ainda aberto a um contato visual não estaria disposto à leitura.

Agora, ao contrário, considerando a indeterminação tanto de um destinatário quanto de uma finalidade no caso da transcrição, parece pertinente afirmar o caráter legível e iterável dela. Abrindo um espaço na escrita para o relato oral da personagem sem nenhum interesse aparente, ela – a transcrição – se apresenta na sua materialidade, isto é, enquanto tecido de palavras, como um objeto que ocupa um lugar no espaço, disposta sempre ao encontro da leitura. Desse modo, a sua legibilidade não se restringe ao contato visual mas ao jogo da busca pelo seu sentido, um sentido que não dependendo de uma finalidade designada permanece inapreensível, digamos melhor, não sujeito a ser captado na sua totalidade. A sua iteratividade consiste, assim, mais do que na possibilidade de ser reproduzida inúmeras vezes, na sua capacidade de expor-se ao contato uma e outra vez sem esgotar-se: mostrando-se sempre a mesma, limitada e reproduzível, e sendo sempre outra – diferente – a cada leitura, em cada novo encontro.

O “tipo original” de ausência que tem lugar na escritura e que determina o seu caráter legível e iterável não se vincula unicamente, segundo Derrida, à ausência do destinatário, mas também à do produtor. Ele comenta:

Lo que vale para el destinatario, vale también por las mismas razones para el emisor o el productor. Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir. [...]Debo poder decir mi desaparición simplemente, mi no-presencia en general, y por ejemplo la no-presencia de mi querer-decir, de mi intención-de-significación, de mi querer-comunicar-esto, en la emisión o en la producción de la marca.

Pensando nessa ausência do produtor no caso do relato da personagem e no caso da transcrição, evidencia-se entre eles, novamente, o contraste, pois enquanto de uma parte percebemos a presença marcada de um “eu” – do seu querer-dizer de sua intenção de significação, nos termos do filósofo –, por outra, descobrimos apenas os gestos da ausência do transcritor. Note-se que, nesse caso, basta reconhecer o *status* do “doutor” como mediador e o da transcrição como o ato através do qual se abre um espaço para a passagem do relato oral de Riobaldo na escrita.

Cabe considerar a propósito da ausência do emissor da escrita, que em *Grande Sertão: Veredas* podemos reconhecer essa ausência tanto no caso do narratário como no do seu autor. Se submersos no âmbito da ficção aceitamos a possibilidade da transcrição ser o artifício criado pelo autor para apresentar o relato da personagem, temos que reconhecer a natureza escrita do narratário, isto é, a exclusividade do seu ser acontecer no romance, como ouvinte e escritor. Agora, considerando a ausência com relação ao autor – como homem de carne e osso –, cabe pensar nos termos em que poderíamos caracterizar a sua participação no romance, sem convertê-lo em um homem de papel.

Concentrando nossa atenção apenas no primeiro plano, constituído pela narração da personagem ao “doutor”, na tentativa de descobrir a presença do autor, percebemos que não há nenhum indício que nos permita afirmar a sua participação, embora algumas abordagens críticas sugiram a sua personificação na imagem do ouvinte¹⁶. Cabe advertir, a propósito, que

¹⁶ Veja-se a propósito o seguinte exemplo: “Por estas indicações, vê-se que o interlocutor de Riobaldo é alguém da cidade, instruído, e que anota, meticulosamente, os nomes das árvores, dos animais, dos rios, das serras, as expressões lingüísticas, os usos, os episódios relatados, tentando tirar ‘instantâneo das coisas’, como se sabe que Guimarães Rosa fazia em suas viagens pelo sertão. Guimarães Rosa é, aqui ainda, sua própria personagem – o

caso fosse possível confirmar dita personificação, teria que ser reconhecido o seu caráter ficcional: tratar-se-ia, assim, de um Guimarães Rosa de papel.

Afastando o foco até chegar a um plano que nos permita enxergar o artifício da ficção, segundo o que vimos propondo, a transcrição, percebemos a necessidade de diferenciar a figura do autor da do transcritor. Como dissemos anteriormente, não há nenhuma informação que nos permita pensar que aquele que transcreve é alguém diferente do “doutor”, ainda que só contemos com os signos que abrem e fecham o romance (“–” e “∞”) e com as referidas alusões de Riobaldo para perceber sua presença na escrita. Da mesma maneira, caso o transcritor se identificasse como João Guimarães Rosa, teríamos que considerar que a sua participação no romance estaria dada pelo fato de ele ter adquirido a forma de uma personagem, quer dizer, um caráter ficcional.

Sem indícios da sua participação como autor na trama que é o romance, achamos pertinente reconhecer a sua ausência. Com isto não pretendemos negar a sua autoria, mas afirmar a sua “desaparición”, nos termos de Derrida, ou a sua entrada “na sua própria morte”, nas palavras de Barthes, diante da escrita. Digamos, em outras palavras, que se podemos reconhecer a legibilidade e a iteratividade de *Grande Sertão: Veredas* é justamente pela desapareição de todo destinatário determinado e do seu autor: pela sua isenção de qualquer responsabilidade ou sentido dados.

Partindo dessas considerações vale questionar mais uma vez a pertinência da corroboração da paisagem do sertão brasileiro e de informações biográficas do autor no romance, assinalada na introdução e no primeiro capítulo desta dissertação. Achamos que é preciso reconhecer o romance em seu caráter material: como um objeto da linguagem, com proporções mensuráveis – número de páginas na edição impressa, o de caracteres na edição digital –; isto é, como uma criação finita, que mostrando-se como tal se dispõe – sendo legível e iterável – ao contato infinito e ao jogo inesgotável do sentido. Barthes assinala a propósito:

Uma vez que afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo

de um significado último, é fechar a escritura. [...] Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. (1988, p. 69).

Cabe convocar aqui uma das colocações de Willi Bolle anteriormente referidas, apenas para observar como a definição de uma origem do romance opera esse fechamento da escrita que assinala Barthes.

O desconhecimento do sertão real por boa parte dos leitores de *Grande Sertão: Veredas* é propício para uma romantização mitificadora, que neutraliza o teor crítico desse retrato do país, quando o desafio consiste, ao contrário, em revelar qual é a função histórica da mitologização posta ali em obra. (2004, p. 72)

Observe-se que a leitura do romance como um retrato do Brasil não é considerada como uma possibilidade, mas como “a leitura”, e como, ao assinalar “o desconhecimento do sertão real” como algo negativo para a interpretação da obra, ancora seu sentido à matriz regional e à satisfação da “função histórica posta em obra”.

3.5 Grande Sertão. Travessia

Não procuramos negar aqui qualquer possibilidade de relação entre o “sertão real” e o romance, o que tentamos é distinguir traços de realidade tanto no sertão de Riobaldo como no da ficção para, a partir daí, considerar em que termos podemos falar da presença desse “sertão real” em *Grande Sertão: Veredas*. Refletindo a propósito desses traços no sertão da lembrança e no sertão narrado da personagem, consideramos páginas atrás como cada um deles tinha uma existência particular dada por sua materialidade respectiva – um constituído pela recordação e o outro pelas palavras pronunciadas pela personagem – e como ditas existências podiam ser somente reconhecidas no romance. Ainda que, na tentativa de descobrir seus traços de realidade, identificamos para cada um desses sertões uma materialidade respectiva; agora, com o propósito de analisar a maneira em que o “sertão real”

pode estar presente no romance, é preciso observar que fundamentalmente esses sertões se caracterizam pelo seu caráter de invenção, por ter sua existência limitada à linguagem: especificamente ao texto.

À diferença desses sertões, o “real” tem uma existência particular como região: ele existe independentemente de qualquer ficção. A sua existência, igual à do autor, está inscrita em uma ordem diferente daquela da ficção: ele tem vida em um sentido, digamos, biológico. Esse caráter de existência, somado à consideração das vivências de Guimarães Rosa tão referidas pela crítica, leva-nos a pensar na sua presença nos mesmos termos que percebemos a do autor, isto é: na sua ausência. A propósito dela, Derrida comenta:

[...] un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento desde su inscripción. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito. [...] Forman parte de este pretendido contexto real un cierto «presente» de la inscripción, la presencia del escritor en lo que ha escrito, todo el medio ambiente y el horizonte de su experiencia y sobre todo la intención, el querer decir, que animaría en un momento dado su inscripción.

Observe-se que essa ruptura com o contexto de que fala o filósofo remete novamente à legibilidade e à iteratividade da escrita, e, especificamente, no caso do romance, à possibilidade de ler o grande sertão como um espaço de ficção, sem origem nem exigências determinadas – um espaço que tem lugar, nos termos de Michel Foucault, em uma “decisão de não verdade” (2001, p. 221).

A literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais. (221)

Considerando o caráter de artifício do sertão do romance – digamos, a sua existência particular – podemos reconhecer isso que o filósofo chama de “efeitos de verdade” ou, em outras palavras, os traços de realidade do universo ficcional. É assim que podemos liberar as imagens da paisagem referidas pela personagem da compulsão da comprovação, e reconhecer as habilidades narrativas de Riobaldo assim como a passagem do seu relato à escrita.

É desse outro sertão que temos tentado nos aproximar ao longo desta dissertação, um sertão que não é só o espaço vivido, lembrado e narrado da personagem, mas um espaço que comporta a participação do interlocutor silencioso e a nossa como seus leitores na passagem do relato oral de Riobaldo à escrita. Digamos, em outras palavras, que esse é o espaço da travessia da linguagem: do sertão formado nas palavras moduladas ao transcrito; da escuta à escrita; e da fábula à ficção. Um sertão para o qual não podemos ir de ônibus nem de avião, que não podemos filmar, fotografar ou registrar em um mapa. Um *grande sertão* que se dispõe e que se deixa percorrer infinitamente, através da sua natureza limitada, das veredas que o seu corpo de letras, em cada contato com o corpo do leitor, desenha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procuramos aproximar-nos do sertão em *Grande Sertão: Veredas* enquanto categoria espacial. Partimos, apenas, do nosso interesse por analisar o modo com que poderíamos falar do sertão do romance como um espaço feito de palavras e do reconhecimento do caráter imprescindível da consideração da sua materialidade – do seu caráter literário – para a sua análise.

Sem ter uma idéia precisa do critério que iria definir a pesquisa, achamos pertinente revisar algumas das abordagens críticas do romance concentradas no tema do sertão para, a partir daí, ajustar a noção guia do nosso trabalho. Essa revisão implicou um processo de releitura e seleção de uma parte considerável da fortuna crítica, mediado pela noção da “dinâmica tríplice” de Eduardo Coutinho, que adotamos, nessa fase de revisão, nos termos de uma estratégia metodológica. Assim, escolhemos as abordagens de Alan Viggiano, Willi Bolle, José Hildebrando Dacanal, Luiz Roncari, Antonio Candido e José Antonio Pasta Júnior, seis leituras representativas do sertão, fundamentadas em perspectivas teóricas diversas.

Concentrados na proposta de Coutinho, segundo a qual o sertão se revela no romance em uma dinâmica que compreende três dimensões – uma geográfica, uma simbólica e uma linguística –, consideramos os critérios que, em cada caso, determinam a leitura desse sertão em termos espaciais. A análise desses critérios mostrou, no caso das leituras de Alan Viggiano e Willi Bolle, que a noção do espaço se associa, fundamentalmente, à paisagem geográfica e à possibilidade de verificá-la na topografia brasileira, seguindo os passos da personagem sobre um mapa do sertão nordestino. Também, que nas leituras de José Hildebrando Dacanal e de Luiz Roncari a noção do espaço se relaciona com o acontecer histórico, mostrando o sertão como um espaço da ficção que guarda relações estreitas com o sertão “real” como paisagem social. Além disso, vimos que as abordagens de Antonio Candido e José Antonio Pasta Júnior, ainda que façam referência à relação do sertão “real” com o do romance, procuram, essencialmente, aproximar-se do princípio que rege a obra. Finalmente, essa revisão evidenciou que essas seis abordagens se concentram na imagem do sertão que a personagem projeta no seu relato, sem considerar a passagem dessa narração na escrita.

Essa primeira fase foi mais útil do que o previsto para a nossa pesquisa, pois nos ajudou, em parte por contraste, a ajustar o conceito de espaço que guiaria a leitura do sertão. Mostrou, por exemplo, o quanto seria desnecessário para o nosso trabalho perseguir as correspondências do “real” no romance, assim como o seria, também, negar a validade dessas leituras e/ou de contra-argumentá-las, levando em consideração que se baseiam em perspectivas teóricas e critérios de espaço diversos. Podemos dizer que essa revisão, em termos gerais, nos motivou a assumir o risco de fazer uma aproximação desse sertão que – fundamentada sobre a hipótese de que o espaço do romance tem uma existência singular, limitada na sua materialidade e, ao mesmo tempo, sempre aberta ao contato através da leitura – ficasse eximida da identificação do referente “real” como o ponto de origem do romance, e que considerasse a passagem do relato oral da personagem para a escrita como um aspecto que o constitui.

Partindo dessas considerações, achamos pertinente concentrar-nos, na segunda fase da pesquisa, na imagem do sertão que Riobaldo projeta no seu relato, admitindo previamente que é só a partir da narração da personagem que acedemos ao seu sertão, e não mediante a exposição que, por exemplo, um narrador onisciente faz dos seus pensamentos e suas reflexões. Para analisar o surgimento dessa imagem, lançamos mão de cinco perguntas-chave – Quem narra? O que conta? Como? Por quê? Para quem?–, com o propósito de reconstruir a situação em que acontece o relato da personagem.

Tentando responder à primeira questão, notamos que, desde o começo do relato, se percebe o interesse de Riobaldo por criar uma imagem de si mesmo para o seu interlocutor e, ao mesmo tempo – e, em contraste – um desenho de quem o escuta. Vimos também como o assunto da comprovação da inexistência do demônio, que aparece também desde as páginas iniciais do romance, se revela como o “por quê” do relato e determina tanto a imagem que projeta a personagem de si como a do seu interlocutor.

Essas observações iniciais levaram-nos a analisar o posicionamento de Riobaldo diante do seu relato: a sua consciência narrativa, ou se se preferir, o seu autorreconhecimento como narrador-artífice. Desse modo, analisamos sua atitude diante da forma da sua narração, considerando dois aspectos sobre os quais ele reflete constantemente: a interferência da memória e o seu reconhecimento como narrador. Examinando o primeiro desses aspectos, rastreamos os comentários feitos por ele a propósito da memória, procurando ver em que

circunstâncias eram proferidos. Essa revisão fez evidente que, na maioria dos casos, a referência das implicações da memória se associa ao ato narrativo com um interesse estratégico, isto é, com a função de justificar a “ordem estranha” do relato e a dificuldade de narrar acontecimentos longínquos, assegurando assim a confiança do ouvinte e, em consequência, a verossimilhança do contado.

A propósito do segundo aspecto, percebemos que o reconhecimento da personagem como narrador se revela em três atitudes específicas: na caracterização dele como um narrador inexperiente e ignorante, na justificação das suas decisões formais e nas advertências que faz ao interlocutor para prepará-lo para a narração de acontecimentos estranhos ou terríveis. A análise dessas atitudes de Riobaldo nos levou, finalmente, a considerar as implicações da presença do interlocutor no ato narrativo. Procurando tanto essa presença como o que ela representa nas palavras da personagem, descobrimos que a companhia do “doutor” – que não fala, mas escuta atento – além de determinar tanto a imagem do “eu” narrador como a do sertão narrado, é o que possibilita a narração de Riobaldo, pois não é para qualquer um que ele conta, mas para um ouvinte ilustrado, que possa confirmar-lhe a inexistência do diabo por meios racionais.

A consideração da consciência narrativa de Riobaldo mostrou que, aceitando o caráter narrado desse sertão da personagem, era preciso reconhecer como ele não se constitui unicamente no ato da lembrança, mas também no da narração, ato em que as recordações ganham formato na voz. E, em consequência, como esse sertão tem uma materialidade particular – adquirida nas palavras moduladas – que revela a impossibilidade de corroborá-lo com o sertão “real”, levando em conta que ele, na medida em que trazido à memória e “transvasado” na linguagem, compreende muito mais do que uma travessia geográfica, configurando-se como uma travessia em que não são discerníveis, nem inclusive necessárias, dimensões associadas a aspectos como a topografia ou a verdade.

Com base na nossa hipótese da passagem do relato oral de Riobaldo para a escrita, e nas considerações feitas a propósito da imagem do sertão que a personagem projeta na sua narração, decidimos dedicar o último dos capítulos desta dissertação à tentativa de aproximar-nos do sertão do romance. Procurando esse sertão na trama das relações que o romance tece, achamos necessário analisar o modo com que o relato oral adquire uma forma particular na palavra escrita. Já no começo dessa busca de vestígios, identificamos na linha inicial do

romance o primeiro indício de uma prática da escrita no texto: a presença do travessão “—” que dá passagem ao relato de Riobaldo.

Percebendo a ausência de um narrador que se assumisse como o transcritor do relato de Riobaldo, que o apresentasse ou explicasse a sua origem, e considerando os signos que abrem e fecham o romance como índices da presença de uma personagem que se assume como um médium na passagem da fala de Riobaldo para a escrita, procuramos rastrear a existência daquele que transcreve no próprio texto. Partindo das alusões feitas por Riobaldo ao redor da presença do interlocutor que não fala, mas faz anotações, propomos considerar a possibilidade do “doutor” intervir, nos termos de um transcritor, na passagem do relato oral à escrita. Na tentativa de descobrir as marcas da sua presença assim como a sua atitude diante do relato de Riobaldo, lançamos mão, mais uma vez, das cinco perguntas que guiaram anteriormente a leitura do sertão da personagem.

Comparando as respostas a essas questões, vimos, tanto no caso de Riobaldo como no da transcrição, como a necessidade de comprovar em termos racionais a inexistência do demônio determina todos os aspectos da narração, pois a inscreve no âmbito da utilidade, enquanto a inexistência de uma motivação ou de objetivos determinados faz desnecessária para o transcritor a criação e a projeção de uma imagem de si próprio como a de um leitor específico.

Partindo da consideração dessas diferenças, concentramo-nos nas implicações tanto da ausência de um “eu” transcritor como na de um leitor determinado. A análise dessas particularidades da transcrição foi feita à luz das considerações de Jacques Derrida a propósito do tipo especial de ausência que acontece na escrita, que se associa ao seu caráter legível e iterável. Segundo o crítico, para que a escrita possa estar sempre disposta ao contato e aberta ao sentido, é preciso que ela não se dirija a um destinatário determinado e que não carregue a presença do seu emissor, nem as suas intenções e expectativas. Considerando o modo em que tem lugar, na transcrição, esse tipo especial de ausência, observamos que ela não está dirigida a alguém específico (ao contrário do relato de Riobaldo, que supõe um interlocutor “instruído”) e que não é possível perceber uma imagem de quem fala e, ainda menos, inferir as motivações ou as intenções dessa transcrição.

Assumindo a possibilidade de ler o romance como a transcrição do relato oral de Riobaldo e de aceitar a intervenção do “doutor” nessa passagem, concluimos nossa leitura refletindo sobre as particularidades desse espaço criado na escrita, sobre o que chamamos “o sertão do romance”. Consideramos como a sua existência – como a do transcritor e a de Riobaldo – se inscreve de maneira exclusiva no âmbito da ficção e na sua materialidade, isto é: na palavra escrita.

BIBLIOGRAFIA

ACCORSI, Simone. El sertón es grande como el mundo. *Poligramas*, Cali, n. 17, p. 219-225, segundo semestre 2001.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora brasiliense S.A., 1988.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 3, p. 259-271, 1998.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 15, p. 207-220, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauratê. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. p. 574-579.

CANDIDO, Antonio. *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

CAVALCANTI PROENÇA, M. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1973.

CHIAMPI CORTÉZ, Irleamar. Narração e metalinguagem em *Grande Sertão: Veredas*. *Revista Lingua e Literatura*, São Paulo, n. 2, p. 63-91, 1972.

CHIAPPINI, Lígia. *Grande Sertão: Veredas* – a metanarrativa como necessidade diferenciada”. *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 3, p. 190-204, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demonio da teoría*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *La moderna literatura brasileña*. Buenos Aires: Macondo ediciones, 1980.

COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

_____. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 202-234.

_____. Discurso literário e construção da identidade brasileira. *Légua & meia: revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana, n. 1, p. 54-64, 2001-2.

_____. La deconstrucción de la mirada dicotómica en *Grande Sertão: Veredas*. *Poligramas*, Cali, n. 18, p. 29-39, primeiro semestre 2002.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DELEUZE, Gilles. La memoria como existencia virtual. In: _____. *Memoria y vida*. Madrid: Alianza, 1977. p. 51-73.

DERRIDA, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. In: _____. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. Disponível em:
<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm>. Acesso em: 07 de julho de 2009.

FAJARDO VALENZUELA, Diógenes. *Allí donde el aire cambia el color de las cosas: Ensayos sobre narrativa latinoamericana del siglo XX*. Bogotá: Escala, 1999.

FOUCAULT, Michel. "Por trás da fábula". In: _____. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 210- 218.

_____. "A vida dos homens infames" In: _____. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 210- 218.

GADAMER, Hans Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.

_____. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

_____. Historia de efectos y aplicación. In: WARNING, Reiner (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989. p. 81-88.

GARBUGLIO, José Carlos. *El mundo mágico de Guimarães Rosa*. Argentina: Fernando García Cambeiro, 1973.

_____. Guimarães Rosa: A gênese de uma obra. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 98-99, p. 183-197, jan.- jun. 1977.

Gómez Goyeneche, María Antonieta. *El idioma de la imagería novelesca*. Bogotá: Arte y fotolito, 1989.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 11. ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 1976.

_____. Peregrimaginar de João. *Magazín Dominical*, Bogotá, n. 504, p. 14-15, 20 de dezembro de 1992.

GUIMARÃES, Rodrigo. Espaço e lugar, relações impossíveis com a possibilidade de nomear. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 15, p. 245-252, 2007.

GULLÓN, Ricardo. Espacios novelescos. In: GULLÓN, Agnes; GULLÓN, Germán. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.

_____. *Espacio y novela*. Barcelona: António Bosch, editor, 1980.

HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

HENAO RESTREPO, Darío. Entrevista con Eduardo Coutinho, *Poligramas*, Cali, n. 18, p. 9-15, primeiro semestre 2002.

LARA, Cecília de. Grande Sertão: Veredas – processos de criação. *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 3, p. 41-49, 1998.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LOTMAN, Yuri. El espacio artístico. In: _____. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1988. p. 270-283.

MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 283-290.

NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

NIÑO, Hugo. Guimarães: escritura ritual, lectura cómplice en duelo. *Magazín Dominical*, Bogotá, n. 504, p. 6-7, 20 de dezembro de 1992.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OPPE, Georg. Uma pequena do espaço (e do tempo) o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 15, p. 230-244, 2007.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. “O romance de Rosa, temas do *Grande Sertao* e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, p. 61-70.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920). História da literatura brasileira*. Vol. XII. Rio de Janeiro: José Olympio. 1957.

RICOEUR, Paul. *El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1995.

_____. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina: Fondo de Cultura Económica. 2004.

RODRÍGUEZ BRANDÃO, Carlos. *Memória sertão*. São Paulo: Editora Cone Sul, 1998.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Anacronismos: Mario de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, Pittsburghh, n. 98-99, p. 109-115, 1977.

_____. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

_____. *Narradores de esta América*. Argentina: Edición Carabela, 1969.

RODRÍGUEZ TORRES, Mario René. *Yo el supremo en el contexto de la escritura de la oralidad (Arguedas, Rulfo, Guimarães)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Literatura, 2003.

ROJAS HERAZO, Héctor. Gran sertón: Veredas. *Magazín Dominical*, Bogotá, n. 504, p. 4-5, 20 de dezembro de 1992.

RONCARI, Luis. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

SCHÜLLER, Donaldo. Grande Sertão: Veredas – Estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 361-377.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: Veredas – Estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 378-389.

_____. “Nacional por subtração”. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 29-48.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 15, p. 221-229, 2007.

UTEZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: USP, 1994

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana: geografia e toponímia em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1984.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WERNECK SODRÉ, Nelson. *Historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

XISTO, Pedro. À busca da Poesia, In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 113- 141.